Evidenzialità Musicale

La fonte epistemica del suono: verso una grammatica dell'asserzione in musica

PROLEGOMENI

Il problema che non aveva ancora nome

C'è un fenomeno che chiunque abbia ascoltato musica con una certa attenzione analitica avrà esperito senza tuttavia disporre del lessico per nominarlo: la sensazione che materiali musicali diversi, all'interno di una medesima composizione, parlino con gradi radicalmente differenti di autorità epistemica — che certi temi si presentino come fatti bruti, incontrovertibili, mentre altri sembrino giungere da lontano, filtrati, come riportati da una terza voce o dedotti da premesse che il pezzo stesso non osa esibire del tutto. Questa sensazione non è vaga impressione soggettiva, né semplice metafora: è, come si cercherà di argomentare nelle pagine che seguono, la traccia superficiale di una struttura profonda che la musica condivide con un fenomeno linguistico preciso e tecnicamente elaborato — l'evidenzialità —, una categoria grammaticale che alcune lingue del mondo rendono obbligatoria e che marca, in ogni enunciato, la natura della fonte da cui il parlante ha tratto la propria informazione.

Nelle lingue che possiedono sistemi evidenziali grammaticalizzati — il turco, il bulgaro, il quechua nelle sue varietà andine, il tibetano, l'hopi, una quota sorprendentemente alta delle lingue del mondo se si allarga lo sguardo oltre l'Europa — non è possibile affermare che qualcosa accade senza al tempo stesso segnalare come lo si sa: se lo si è visto direttamente, se lo si è inferito da indizi, se lo si è appreso da qualcun altro. In turco, la differenza tra *geldi* e *gelmiş* non è una sfumatura stilistica ma una distinzione grammaticale obbligatoria: il primo dice «è venuto» con la garanzia della testimonianza oculare, il secondo dice la stessa cosa ma dichiara esplicitamente che il parlante non era presente, che sta riportando o inferendo. Trascurare questa distinzione non è una licenza poetica: è un errore grammaticale, paragonabile in italiano all'uso scorretto di un congiuntivo. La fonte epistemica è, in queste lingue, una categoria della grammatica, non un accessorio del discorso.

La tesi centrale di questo lavoro è che la musica — almeno quella musica che ha sviluppato forme compositive sufficientemente elaborate da generare una propria logica interna, che comprende ma non si esaurisce nella tradizione tonale europea — possiede qualcosa di strutturalmente analogo a un sistema evidenziale, e che

riconoscere questa analogia non è un esercizio di metaforologia traslata ma uno strumento di analisi che getta nuova luce su fenomeni compositivi finora descritti in termini insufficienti: lo sviluppo sonatistico, la citazione mahleriana, la trasformazione tematica lisztiana, il contrappunto come dialogo epistemico, la ripresa come atto di riaffermazione — o, talvolta, di revoca — dell'autorità diretta.

Occorre subito chiarire cosa questa tesi non sostiene, per evitare equivoci che renderebbero la discussione impossibile fin dall'inizio. Non si afferma che la musica sia un linguaggio nel senso tecnico in cui i linguisti usano il termine — la questione della «musica come linguaggio» ha una storia lunga e per lo più infelice, costellata di analogie produttive ma anche di semplificazioni che hanno oscurato più che illuminato. Non si afferma neppure che i compositori abbiano consapevolmente implementato categorie evidenziali nelle loro opere, né che gli ascoltatori elaborino inconsciamente qualcosa di equivalente a una morfologia evidenziale. Si sostiene, più precisamente e più modestamente — ma non per questo meno impegnativamente —, che esiste una dimensione dell'asserzione musicale che può essere descritta con un apparato concettuale ispirato all'evidenzialità linguistica, e che questa descrizione produce rendimenti analitici che gli strumenti tradizionali della teoria musicale non producono. La validità dello strumento si misura sulla qualità dei risultati, non sulla correttezza dell'analogia presa in isolamento.

Per comprendere perché questo sia il momento opportuno per proporre questa tesi, occorre considerare due traiettorie convergenti: da un lato, lo sviluppo nell'ultimo trentennio di una filosofia analitica della musica sempre più attrezzata a distinguere tra proprietà strutturali e proprietà espressive, tra asserzione e finzione, tra voce compositiva e voce tematica; dall'altro, la progressiva diffusione, ben oltre gli ambienti della linguistica tipologica, dei risultati della ricerca sull'evidenzialità, resa accessibile a un pubblico più ampio dai lavori di Alexandra Aikhenvald e dalla crescente consapevolezza che la categoria grammaticale di fonte epistemica non è un'esotica particolarità di lingue periferiche ma una dimensione fondamentale della cognizione umana che si manifesta, grammaticalizzata o meno, in tutte le lingue del mondo. Queste due traiettorie non si erano ancora incrociate. Questa monografia tenta di farle collidere in modo produttivo.

Il lavoro è organizzato in quattro parti. La prima — di cui questo è il capitolo di avvio — ricostruisce con precisione il concetto linguistico di evidenzialità, esaminando i sistemi più rilevanti e discutendo le questioni teoriche che la categoria solleva, in particolare il rapporto tra evidenzialità ed epistemicità, tra marcatura grammaticale e inferenza pragmatica. La seconda parte elabora il nucleo teorico della proposta: che cosa significa asserire in musica, quale sia la struttura epistemica dell'asserzione musicale, e in che senso i materiali tematici possono essere pensati come portatori di diversi valori evidenziali. La terza parte è analitica: si esaminano in dettaglio tre repertori — la forma-sonata classico-romantica, il corpus mahleriano e alcune manifestazioni della citazione stilistica nel Novecento — come laboratori dell'evidenzialità musicale. La quarta parte raccoglie le obiezioni più seriose alla

proposta e le affronta senza risparmiare la loro forza; la conclusione non è una vittoria facile ma una posizione difensibile a caro prezzo. Le appendici tecniche forniscono il supporto formalizzato per chi volesse trattare la proposta in modo più rigoroso.

La grammatica della fonte: evidenzialità nelle lingue naturali

Che cosa grammaticalizza l'evidenzialità

La linguistica tipologica ha impiegato buona parte del ventesimo secolo a riconoscere che la distinzione tra forma e contenuto, tra struttura grammaticale e contenuto proposizionale, è meno netta di quanto i paradigmi dominanti avessero supposto. Tra i fenomeni che hanno contribuito a questa revisione, l'evidenzialità occupa un posto di rilievo peculiare, perché porta alla luce una dimensione della comunicazione umana — la marcatura obbligatoria della fonte epistemica — che le lingue europee tendono a lasciare all'inferenza pragmatica o alla scelta lessicale opzionale, e che invece molte altre lingue elevno a categoria grammaticale irrinunciabile, al pari del tempo o dell'aspetto.

La definizione più sobria e tecnicamente precisa di evidenzialità, quella che ha resistito meglio al test della comparazione interlinguistica, la troviamo nel lavoro di Aikhenvald: l'evidenzialità è la codifica grammaticale della fonte dell'informazione del parlante. Non «qualsiasi mezzo linguistico per segnalare la fonte» — questa formulazione sarebbe troppo larga e includerebbe locuzioni come «dicono che» o «ho visto che» che sono lessicali, non grammaticali — ma specificamente la marcatura grammaticale, vale a dire quella codifica che è obbligatoria, sistematica, e che non può essere soppressa senza violare le regole della lingua. Un sistema evidenziale è dunque un paradigma morfologico o sintattico che il parlante deve scegliere ogni volta che produce un enunciato descrittivo, e che specifica il tipo di accesso epistemico che il parlante ha all'informazione che trasmette.

I sistemi evidenziali variano enormemente nella granularità delle distinzioni che tracciano. Il sistema più semplice, un sistema a due termini, distingue soltanto tra evidenza diretta e evidenza indiretta: *ho visto/sperimentato direttamente* contro *lo so per qualche altra via*. Sistemi più articolati distinguono all'interno dell'evidenza diretta tra percezione visiva, uditiva, e altre modalità sensoriali; all'interno dell'evidenza indiretta tra inferenza da risultati visibili, inferenza ragionata, e riporto di ciò che altri hanno detto. Il quechua di Cuzco, per esempio, possiede un sistema a tre termini che distingue tra *-mi* (evidenza diretta, visiva), *-si* (riporto, sentito dire), e *-chi* (congettura, inferenza). Il turco distingue tra passato diretto (testimoniato) e passato indiretto (riportato o inferito), ma non articola ulteriormente l'evidenza indiretta nelle sue varianti. Il tibetano elabora un sistema ancora più ricco che include distinzioni tra diversi tipi di percezione sensoriale diretta e diverse forme di accesso indiretto. Questa

variazione non è arbitraria: riflette diverse ontologie implicite, diverse concezioni del rapporto tra percezione, inferenza e comunicazione.

Prima di procedere, è necessario affrontare un'obiezione ricorrente nella letteratura, un'obiezione che ha anche una rilevanza diretta per la proposta che si avanzerà nella seconda parte di questa monografia: l'obiezione secondo cui l'evidenzialità non sarebbe una categoria genuinamente distinta dall'epistemicità modale. L'epistemicità modale — grammaticalizzata in italiano dall'uso del condizionale e del congiuntivo dubitativo, in inglese dai modali *must*, *might*, *should* — riguarda il grado di certezza che il parlante attribuisce a un'asserzione: *deve essere partito* dice che il parlante è molto certo, *potrebbe essere partito* dice che è meno certo. L'evidenzialità, a prima vista, sembra toccare lo stesso territorio: sapere che ho visto direttamente qualcosa dovrebbe aumentare la mia certezza rispetto al semplice aver sentito dire. Perché allora trattarle come categorie separate?

La risposta più convincente a questa obiezione è empirica prima che concettuale. In molte delle lingue che possiedono sistemi evidenziali grammaticalizzati, la scelta del marcatore evidenziale non è correlata direttamente al grado di certezza del parlante. In quechua, un parlante può usare il marcatore di riporto *-si* per qualcosa che ritiene certo al cento per cento — se l'ha appreso da una fonte autorevole e non ha motivo di dubitarne — e il marcatore diretto *-mi* per qualcosa su cui nutre qualche incertezza. La fonte è una cosa, la certezza è un'altra. Un testimone oculare può essere incerto su ciò che ha visto; chi ha appreso qualcosa da una fonte affidabile può essere certissimo. L'evidenzialità codifica il canale epistemico, non la sua affidabilità soggettiva. Questa distinzione è fondamentale, e lo sarà anche nell'applicazione musicale: la domanda «con quale autorità epistemica viene affermato questo materiale?» è diversa dalla domanda «quanto è certo il contenuto di questa affermazione?».

Una seconda obiezione, più sottile, riguarda la distinzione tra evidenzialità grammaticale e evidenzialità lessicale. Anche l'italiano ha risorse per segnalare la fonte dell'informazione: «dicono che», «a quanto pare», «ho visto che», «si deduce che». Ma queste sono risorse lessicali e pragmatiche, non grammaticali: il parlante italiano può usarle o non usarle senza violare alcuna regola grammaticale. In turco, la scelta è obbligatoria: non esiste una forma verbale al passato che sia neutrale rispetto alla fonte epistemica. Questa obbligatorietà è ciò che eleva l'evidenzialità a categoria grammaticale, e non si tratta di una distinzione meramente tecnica: l'obbligatorietà implica che in turco ogni asserzione è automaticamente e irrevocabilmente marcata epistemicamente, che non esiste spazio per l'ambiguità sulla fonte, che il parlante è sempre, in ogni momento dell'enunciazione, posizionato epistemicamente rispetto a ciò che dice.

È precisamente questa obbligatorietà che risulterà produttiva, anche se paradossalmente invertita, nell'applicazione alla musica. Nella musica, l'evidenzialità non è obbligatoria nel senso grammaticale — il compositore non è costretto a scegliere un marcatore evidenziale — ma è, come si argomenterà, inevitabile nel senso

strutturale: ogni materiale tematico, per il solo fatto di esistere in una certa posizione formale e in un certo rapporto con il contesto, assume un valore evidenziale determinato. Non perché il compositore lo abbia scelto coscientemente, ma perché la struttura della forma musicale genera necessariamente differenziali epistemici tra i propri materiali. La grammatica evidenziale della musica è, per così dire, una grammatica implicita che emerge dalla struttura piuttosto che essere imposta da una convenzione esplicita.

Per preparare il terreno all'analisi musicale, è utile elaborare una tassonomia evidenziale che sia sufficientemente generale da risultare applicabile oltre il dominio linguistico. Proponiamo una schematizzazione a tre livelli fondamentali, che riprende la distinzione più comune nella tipologia evidenziale e la riformula in termini che saranno trasferibili:

EV-DIR (Evidenziale Diretto): il parlante ha accesso diretto, non mediato, al contenuto dell'asserzione. La fonte è la propria esperienza immediata, sensoriale o cognitiva. Non c'è distanza epistemica tra il soggetto conoscente e il contenuto conosciuto.

EV-INF (Evidenziale Inferenziale): il parlante ha accesso al contenuto dell'asserzione attraverso un processo di inferenza a partire da indizi, tracce, conseguenze osservabili. C'è una distanza epistemica che viene attraversata per mezzo del ragionamento.

EV-REP (Evidenziale di Riporto): il parlante ha accesso al contenuto dell'asserzione attraverso la testimonianza di altri, attraverso una fonte esterna che ha già elaborato l'informazione e la trasmette. C'è una distanza epistemica che viene attraversata per mezzo della mediazione altrui.

Questa tassonomia è deliberatamente semplificata: i sistemi evidenziali reali sono più ricchi, e si potrebbe articolare ciascun livello in sottocategorie (la percezione visiva diretta è epistemicamente diversa dalla percezione uditiva; l'inferenza da risultati visibili è diversa dall'inferenza per analogia; il riporto da fonte autorevole è diverso dal sentito dire generico). Ma per i fini di questa monografia, la triplice distinzione è già straordinariamente fruttifera, e il suo affinamento verrà proposto nelle appendici tecniche per chi volesse sviluppare il modello in direzione di una maggiore precisione formale.

La domanda che occorre ora affrontare — e che costituisce il vero bivio teorico di questo lavoro — è: in che senso la musica «afferma» qualcosa? Se non c'è asserzione, non può esserci evidenzialità. Se la musica non dice nulla di vero o falso, se è, come vuole una certa tradizione estetica, pura forma che gioca con se stessa senza riferimento al mondo, allora parlare di fonte epistemica dell'asserzione musicale è un non senso. Questa obiezione merita un'intera sezione per essere affrontata con la serietà che le spetta.

L'obiezione dell'asellatività: la musica non afferma nulla

L'obiezione che la musica sia fondamentalmente non assertiva — che il suono organizzato, per quante strutture complesse generi, non produca mai enunciati che possano essere veri o falsi, giusti o sbagliati rispetto a stati del mondo — ha una storia filosofica rispettabile e non può essere liquidata con poche righe. Peter Kivy, nel suo lavoro sull'espressione musicale, ha sostenuto che la musica è «asemantica» nel senso preciso che i suoi contenuti non hanno condizioni di verità: una sonata non può mentire, non può sbagliare, non può essere smentita dai fatti. Nelson Goodman, nel suo schema simbolico, colloca la musica tra i sistemi notazionali che esemplificano piuttosto che denotare: la musica mostra proprietà, non fa affermazioni su di esse. Nella tradizione analitica, la tesi che la musica sia fondamentalmente sintassi senza semantica — una struttura relazionale priva di contenuto proposizionale — ha avuto illustri sostenitori da Hanslick in poi.

Se questa posizione fosse corretta nel senso forte che spesso le viene attribuito, la proposta di un'evidenzialità musicale cadrebbe immediatamente: non ha senso chiedersi la fonte epistemica di un'asserzione se non c'è asserzione. Ma la posizione, esaminata da vicino, è meno solida di quanto sembri, e le sue formulazioni più rigorose si rivelano vulnerabili ad attacchi che provengono sia dalla riflessione filosofica sia dall'analisi musicale concreta.

Il problema centrale con la tesi dell'asellatività forte è che non riesce a dare conto di ciò che effettivamente accade quando ascoltiamo musica con attenzione. Non parlo dell'esperienza emotiva — sebbene anche quella meriterebbe di essere presa sul serio —, ma di qualcosa di più specificamente cognitivo: la sensazione che certi passaggi musicali «stabiliscano» qualcosa, che certi temi «prendano posizione», che certi sviluppi «dimostrino» qualcosa che l'esposizione aveva solo «proposto». Questi termini non sono metafore innocenti: riflettono strutture cognitive reali che l'ascoltatore elabora e che hanno effetti misurabili sulla comprensione della forma. Quando, nell'esposizione di una sonata classica, sentiamo un tema in tonalità principale, non stiamo soltanto ricevendo stimoli sonori: stiamo registrando un'asserzione tonale, l'affermazione che questa è la tonalità, questo è il materiale fondante, qui comincia il discorso. L'asserzione non ha condizioni di verità nel senso delle proposizioni fattuali — il tema non afferma che qualcosa nel mondo fisico sia un certo modo —, ma ha qualcosa di strutturalmente analogo: stabilisce una norma rispetto alla quale il materiale successivo sarà valutato, crea un'aspettativa che potrà essere confermata, delusa o trasgredita.

Il filosofo della musica che ha articolato questo punto con maggiore precisione è probabilmente Stephen Davies, il quale distingue tra asserzioni musicali nel senso proposizionale (che la musica non produce) e qualcosa che chiama «affermazione strutturale» — la capacità della musica di «stabilire» termini e condizioni all'interno del proprio mondo sonoro, di creare un ordine che ha la forma logica dell'asserzione anche senza averne il contenuto fattuale. Questa distinzione mi sembra il punto di partenza corretto per la proposta che si avanzerà, anche se la riformulerò in modo diverso.

Propongo di usare il termine «asserzione musicale» non per le proposizioni fattuali che la musica eventualmente evochi o suggerisca, ma per gli atti con cui la musica stabilisce il proprio materiale come dato, lo presenta come punto di partenza piuttosto che come derivazione, lo offre come fondamento piuttosto che come conclusione. In questo senso, un tema in apertura di esposizione è un'asserzione: non afferma nulla sul mondo, ma afferma se stesso come il punto da cui la composizione muove, come il contenuto che il pezzo prende come punto di partenza e rispetto al quale elaborerà le proprie trasformazioni. Questa asserzione ha una struttura epistemica: è un contenuto presentato con una certa autorità, un contenuto che «vale» in un certo modo all'interno dell'economia del pezzo.

È precisamente questa struttura epistemica che l'evidenzialità musicale mira a descrivere. La domanda «con quale autorità epistemica viene presentato questo materiale?» non è la domanda «questo materiale è vero?» ma piuttosto «questo materiale è presentato come direttamente dato, come inferito da altro, o come riportato da altrove?». La distinzione, come si vedrà, è tutt'altro che banale: ha conseguenze formali precise e descrive differenze reali tra tipologie di materiale musicale che la teoria tradizionale tende a catalogare in modo meno preciso.

Un'ulteriore articolazione si impone prima di procedere. L'asserzione musicale non è un atto puntuale ma un atto distribuito: non è il singolo suono a «affermare» qualcosa, ma la configurazione di materiale nel tempo, la posizione relativa degli elementi, il modo in cui si articolano le relazioni tra tema e sviluppo, tra materiale originale e derivato, tra voce compositiva e voce citata. È per questo che l'evidenzialità musicale è necessariamente una categoria formale, non una categoria del suono singolo: riguarda l'architettura dell'asserzione nel tempo, le strutture di presentazione e trasformazione del materiale, le gerarchie epistemiche che emergono dallo svolgimento della composizione. È anche per questo che il terreno di elezione per questa analisi è la musica formalmente elaborata — la forma-sonata, il poema sinfonico, la variazione — piuttosto che forme brevi o semplici: solo dove c'è una struttura temporale sufficientemente articolata possono emergere differenziali evidenziali significativi.

Nelle pagine che seguono, dunque, si lavorerà su questa nozione di asserzione musicale come atto di stabilire materiale con una certa autorità epistemica, e si svilupperà il quadro teorico che permette di descrivere i diversi gradi e tipi di tale autorità. Prima di farlo, è necessario sostare ancora un momento sul terreno linguistico, per estrarre dall'analisi dei sistemi evidenziali naturali alcune lezioni metodologiche che guideranno il trasferimento al dominio musicale.

Il parametro dell'obbligatorietà e la questione della grammaticalizzazione

Una delle lezioni più importanti che si ricavano dallo studio dei sistemi evidenziali è che la grammaticalizzazione — il processo per cui un contenuto semantico viene codificato in forma morfologica o sintattica obbligatoria — trasforma profondamente

il modo in cui i parlanti di una lingua pensano e comunicano. Non si tratta soltanto di un'etichetta diversa per lo stesso contenuto: quando una distinzione diventa grammaticale, essa entra a far parte dell'infrastruttura cognitiva con cui i parlanti elaborano la realtà. Studi psicolinguistici condotti da Özge Ozturk e Madeleine Papafragou su parlanti di lingue con e senza evidenzialità grammaticale mostrano differenze significative nell'attenzione alla fonte dell'informazione, nella memoria della fonte, nella valutazione dell'affidabilità delle asserzioni altrui. La grammaticalizzazione non solo riflette categorie cognitive preesistenti: le rafforza, le affina, le rende obbligatoriamente salienti in ogni atto comunicativo.

Questa lezione ha un corollario negativo importante: l'assenza di grammaticalizzazione non implica l'assenza della dimensione concettuale. I parlanti italiani fanno distinzioni epistemiche sulla fonte dell'informazione — usano «a quanto pare», «ho sentito dire», «ho visto con i miei occhi» — ma le fanno pragmaticamente e opzionalmente, non obbligatoriamente. La dimensione evidenziale è presente, ma non è grammaticalizzata. Analogamente, la musica occidentale elaborata possiede, come si argomenterà, una dimensione evidenziale reale, ma non grammaticalizzata nel senso tecnico: non esiste una convenzione esplicita che obblighi il compositore a marcare la fonte epistemica del proprio materiale. Eppure la struttura della forma musicale genera inevitabilmente differenziali epistemici, proprio perché la posizione di un materiale nel discorso formale ne determina lo statuto rispetto a ciò che viene prima e a ciò che viene dopo.

In questo senso, la grammatica evidenziale della musica è più vicina a ciò che i linguisti chiamano «evidenzialità pragmatica» o «evidenzialità non grammaticalizzata»: una dimensione della comunicazione che opera, che produce effetti cognitivi reali, ma che non è codificata in modo obbligatorio da un sistema morfologico esplicito. La differenza rispetto all'uso lessicale facoltativo dell'italiano è che nella musica i differenziali evidenziali emergono inevitabilmente dalla struttura formale: non è che il compositore «scelga» di presentare il tema dello sviluppo come inferenziale — questa caratteristica emerge dalla posizione stessa del materiale nello sviluppo, dal suo rapporto trasformativo con il materiale espositivo, dalla sua natura strutturalmente derivata. È obbligatoria non per convenzione esplicita ma per logica strutturale.

Questa nozione di obbligatorietà strutturale piuttosto che convenzionale è uno dei concetti chiave di tutta la monografia. Tornerà più volte, e in ciascuna delle analisi concrete risulterà essere il punto che separa la proposta qui avanzata da un semplice gioco di metafore. Non si tratta di dire che la musica «sembra» fare distinzioni evidenziali, come si potrebbe dire che una poesia «sembra» avere una trama; si tratta di mostrare che certe proprietà strutturali della musica generano necessariamente — con una necessità che si può formalizzare, come si farà nelle appendici — differenziali epistemici tra i propri materiali, e che questi differenziali sono percepibili, analizzabili, e descrittivi di fenomeni compositivi reali.

La strada da qui è lunga, e si percorrerà con la deliberata lentezza che un argomento così inusuale richiede. Il capitolo secondo si dedicherà alla costruzione della teoria

dell'asserzione musicale su cui si basa il modello evidenziale; il terzo elaborerà la tassonomia evidenziale applicata alla musica, con la definizione precisa di EV-DIR, EV-INF ed EV-REP nel dominio musicale; i capitoli quarto, quinto e sesto si dedicheranno alle analisi concrete dei tre repertori scelti. Ma prima di tutto questo, è necessario compiere un passo che potrebbe sembrare un detour ma che si rivelerà indispensabile: esaminare il caso limite della musica che *tematizza* la propria fonte epistemica, la musica che fa dell'evidenzialità il proprio soggetto esplicito. Perché è proprio nei casi limite che le strutture profonde si mostrano più chiaramente.

Il caso limite: quando la musica dice «ho sentito dire»

Esistono composizioni che non si limitano a esibire differenziali evidenziali nella propria struttura interna, ma che tematizzano esplicitamente la questione della fonte, che pongono la domanda «di dove viene questo materiale?» come uno dei propri contenuti formali principali. Il caso più ovvio — e si tornerà su di esso a lungo nella terza parte — è quello della citazione musicale in Mahler: un compositore che introduce frammenti di musica popolare, di marce militari, di corali religiosi all'interno del tessuto sinfonico non sta soltanto arricchendo il proprio materiale tematico, sta segnalando esplicitamente che questo materiale proviene da altrove, che ha una storia, una fonte, una provenienza epistemica che non coincide con la voce compositiva principale. Il segnale evidenziale in Mahler è spesso anche un segnale di straniamento: il materiale citato è presentato con la distanza ironica di chi riporta qualcosa che sa già essere parzialmente alieno.

Ma il caso Mahler, per quanto paradigmatico, non è isolato. Nella musica medievale, la struttura del mottetto tende spesso a sovrapporre voci con diverse autorità epistemiche: il tenor, che porta il cantus firmus gregoriano, è strutturalmente un EV-REP — riporta una tradizione esterna, una voce già codificata —, mentre le voci superiori elaborano su di esso materiale che è relazionalmente inferenziale, derivato dalla norma stabilita dal tenor. In Beethoven, il fenomeno del tema «risvegliato» — quei casi in cui un tema si insinua nell'esordio di un pezzo con incertezza e progressiva affermazione, come nel primo movimento dell'op. 18 n. 6 o in certi Bagatelle dell'op. 126 — è precisamente un fenomeno di costruzione del valore evidenziale diretto: il tema non si presenta come già dato ma come in via di darsi, e solo gradualmente acquisisce l'autorità dell'EV-DIR. E in Šostakovič, per fare un esempio dal Novecento, l'uso della citazione come arma semantica — il valzer di Lehár nella Settima Sinfonia, o la citazione della propria firma musicale (D-Es-C-H) come tema ossessivo nella Ottava Quartetto — è un uso deliberato dell'evidenziale di riporto come strumento critico, una riflessione sulla voce che riporta e sulla voce riportata.

Questi casi mostrano che la dimensione evidenziale nella musica non è un'astrazione teorica sovrapposta dall'analista dall'esterno: è una struttura che i compositori hanno manipolato consapevolmente, in alcuni casi, e che in tutti i casi ha effetti cognitivi reali sull'ascoltatore. La teoria che si svilupperà nelle pagine seguenti non fa che dare un

nome preciso e un apparato concettuale sistematico a qualcosa che la pratica compositiva e l'ascolto analitico hanno sempre, in qualche modo, riconosciuto.

Con questo, il terreno è sufficientemente preparato per la svolta teorica centrale. Il capitolo secondo costruirà la nozione di asserzione musicale con la precisione filosofica che l'argomento richiede, e da lì si procederà verso la tassonomia evidenziale e le sue applicazioni analitiche. Il lettore che abbia avuto la pazienza di seguire fin qui la costruzione delle premesse troverà, ci si augura, che il lungo avvio era necessario: si tratta di edificare su fondamenta che reggano il peso di una proposta genuinamente nuova.

Asserzione, struttura e analisi: la forma-sonata come sistema evidenziale

La teoria dell'asserzione musicale

Che cosa significa affermare in musica: costruzione di un concetto

La nozione di «asserzione» nella filosofia del linguaggio ordinario è tecnica e ristretta: un atto linguistico è un'asserzione propriamente detta se ha condizioni di verità, se cioè esiste uno stato del mondo che lo rende vero o falso. In questo senso stretto, la musica non produce asserzioni: nessun accordo di do maggiore è vero o falso rispetto a uno stato del mondo fisico. Ma questa restrizione, se accettata dogmaticamente, impoverirebbe notevolmente la nostra capacità di descrivere ciò che la musica fa — e non solo in modo metaforico. C'è una tradizione filosofica alternativa, risalente almeno ad Austin e sviluppata attraverso Searle, che concepisce gli atti linguistici in modo più ampio, come azioni che producono effetti nel contesto in cui avvengono: in questo quadro, affermare non è soltanto enunciare proposizioni con condizioni di verità, ma compiere un'azione che stabilisce, impegna, vincola il discorso successivo.

È da questa tradizione più ampia che si vuole mutuare la nozione di asserzione musicale. Affermare in musica significa compiere un atto con cui si stabilisce del materiale come punto di riferimento normativo per il discorso che segue — come base rispetto a cui le trasformazioni successive sono intelligibili come trasformazioni, come norma rispetto a cui le deviazioni sono intelligibili come deviazioni. In questo senso, un tema in apertura di un'esposizione sonatistica «afferma» qualcosa: non una proposizione sul mondo, ma il materiale stesso come fondamento della composizione, come identità tematica di cui il pezzo è, in un senso che andrà precisato, l'esplorazione. L'asserzione musicale è, in questa accezione, un atto di fondazione normativa: stabilisce le condizioni a partire dalle quali il discorso musicale sarà intellegibile.

Questa nozione di asserzione come fondazione normativa ha un precedente nel lavoro di Fred Lerdahl e Ray Jackendoff sulla grammatica generativa della musica tonale. La

loro teoria della riduzione temporale gerarchica (GTTM) identifica, nella struttura di ogni composizione tonale, una gerarchia di stabilità in cui certi eventi sono «più fondamentali» di altri in senso strutturale: l'evento più stabile non è più «assertivo» nel senso che ha più contenuto, ma nel senso che è il punto di riferimento rispetto a cui gli altri eventi sono misurati. La mia proposta non coincide con la GTTM — che è essenzialmente una teoria della struttura gerarchica senza dimensione epistemica —, ma la presuppone come sfondo: si tratta di aggiungere alla gerarchia di stabilità una dimensione di fonte epistemica, chiedendo non solo «questo evento è strutturalmente prominente?» ma «con quale tipo di autorità epistemica viene presentato?».

La distinzione è cruciale e merita di essere elaborata con un esempio concreto. Nel primo movimento della Sonata in do maggiore K. 545 di Mozart — un pezzo deliberatamente semplice, adatto a mostrare le strutture in modo pulito —, il tema di apertura è strutturalmente prominente (è il punto di riferimento della riduzione temporale) ed è anche epistemicamente diretto: viene presentato con la massima chiarezza, senza mediazioni, come un fatto che non richiede giustificazione. La sua tonalità è non problematica, la sua articolazione è netta, il suo contorno melodico è memorabile e privo di ambiguità. Quando, all'inizio dello sviluppo — in una sonata così semplice si tratta di poche misure —, il materiale viene reinterpretato armonicamente, la sua prominenza strutturale rimane alta (è ancora il materiale principale), ma il suo statuto epistemico è cambiato: non viene più presentato come dato diretto, ma come oggetto di elaborazione, come materiale che si scopre avere implicazioni che l'esposizione aveva mantenuto latenti. Questo è esattamente il passaggio da EV-DIR a EV-INF: stesso materiale, diversa fonte epistemica, diverso modo di «sapere» di quel materiale.

Un'obiezione che si potrebbe muovere immediatamente a questa proposta è che il cambiamento di contesto armonico nella sezione di sviluppo è semplicemente un fatto strutturale — la musica va in altre tonalità, il materiale viene trattato con tecniche elaborative — e che attribuirgli una dimensione «epistemica» è sovrapporre un'interpretazione che la struttura non richiede e non giustifica. Questa obiezione è seria e vale la pena di affrontarla a fondo prima di procedere.

Il punto cruciale è che l'evidenzialità musicale non è un'interpretazione sovrapposta alla struttura: è una proprietà che emerge necessariamente dalla struttura stessa, nel senso che certe relazioni strutturali tra materiali musicali sono le stesse relazioni che, nel dominio linguistico, generano distinzioni evidenziali. Il tema nello sviluppo non è semplicemente «il tema in un'altra tonalità»: è il tema trattato come oggetto di indagine, come materiale le cui implicazioni non erano completamente espresse nell'esposizione e che ora vengono esplorate, derivate, inferite. La derivazione non è solo strutturale — non è solo che il materiale viene elaborato — ma è epistemica: il compositore, attraverso la struttura, sta compiendo qualcosa di analogo a ciò che un parlante fa quando passa dall'asserzione diretta all'inferenza esplicita.

Per rendere questo più preciso, introduco una nozione formale che sarà utile per tutta la discussione. Chiamo «indice epistemico» di un materiale musicale la tripla E = (M, P, R) dove M è il materiale tematico (la sua identità melodica, armonica, ritmica), P è la posizione formale del materiale (esposizione, sviluppo, ripresa, coda, ecc.), e R è la relazione del materiale con i precedenti contestuali (se si presenta come originale o come trasformazione di qualcosa già presentato, e in che grado di trasformazione). Il valore evidenziale V(E) è una funzione di questi tre parametri: V = f(M, P, R). Non si tratta di una funzione numericamente determinata — la musica non si riduce a numeri —, ma di una relazione strutturata che genera classificazioni qualitativamente distinte.

In questa notazione, EV-DIR corrisponde approssimativamente alle configurazioni in cui M è presentato per la prima volta (R = nessuna relazione con precedenti, o R = relazione con materiale contestuale che conferma piuttosto che trasformare), P è una posizione formalmente fondante (esposizione, inizio del pezzo, riesposizione dopo un'interruzione), e la triplice configurazione produce un'affermazione che non richiede nulla al di fuori di se stessa per essere percepita come valida.

EV-INF corrisponde alle configurazioni in cui M è derivato da materiale già presentato (R = relazione trasformativa di elevato grado), P è una posizione formalmente elaborativa (sviluppo, sezione B di una forma ABA, passaggio), e la configurazione produce qualcosa che si percepisce come deduzione, come esplorazione di implicazioni latenti del materiale di partenza.

EV-REP corrisponde alle configurazioni in cui M proviene da un repertorio esterno alla composizione (citazione stilistica, collage, riuso di materiale pre-esistente), R = relazione di identità con materiale alieno (non semplicemente derivato ma riportato da altrove), e la configurazione produce qualcosa che si percepisce come voce altra che parla attraverso la composizione.

Questa schematizzazione, per quanto formale, non va intesa come una formula algoritmica che produce risultati meccanicamente: è uno strumento euristico che identifica i parametri rilevanti e le loro interazioni, ma il cui uso richiede sempre giudizio interpretativo. Come nella linguistica evidenziale reale, dove la scelta del marcatore evidenziale non è determinata da regole puramente formali ma dal giudizio del parlante sulla propria situazione epistemica, così nell'analisi evidenziale della musica la classificazione del valore evidenziale richiede l'interpretazione di strutture complesse che non si riducono a parametri isolati.

La temporalità dell'asserzione musicale e il problema della ripresa

Uno degli aspetti più interessanti dell'evidenzialità musicale — e uno di quelli che non ha analogo diretto nei sistemi linguistici — è la sua dimensione temporale non lineare. Nelle lingue naturali, la scelta del marcatore evidenziale è puntuale: si sceglie il marcatore giusto per un dato atto di asserzione, e la scelta riflette la situazione epistemica del parlante nel momento dell'enunciazione. Nella musica, invece, la

posizione formale di un materiale — e quindi il suo valore evidenziale — può essere modificata retroattivamente da ciò che viene dopo: un tema che nell'esposizione sembrava EV-DIR può rivelare, alla luce di ciò che lo sviluppo fa con esso, di essere sempre stato qualcosa di più complesso. La retrospezione — la capacità della musica di far sì che eventi precedenti vengano reinterpretati alla luce di eventi successivi — genera una dinamica evidenziale che non ha paralleli nei sistemi linguistici grammaticalizzati.

Il caso più ovvio di questa dinamica è la ripresa nella forma-sonata. La ripresa — il momento in cui il tema dell'esposizione ritorna nella tonalità di tonica dopo l'elaborazione dello sviluppo — non è evidenzialmente identica all'esposizione originale, anche se il materiale tematico è identico o quasi identico. Il tema riappare dopo aver attraversato lo sviluppo, dopo che le sue implicazioni sono state esplorate, le sue derivazioni inferite; il suo ritorno è quindi un atto diverso dall'esposizione iniziale: è una riaffermazione, non una prima affermazione. In termini evidenziali, la ripresa è un EV-DIR arricchito dalla storia dell'EV-INF che l'ha preceduto — è come un parlante che torna a dire «ho visto con i miei occhi» dopo aver mostrato le implicazioni e le derivazioni della propria testimonianza. La forza epistemica dell'asserzione diretta è la stessa, ma il contesto in cui essa avviene ha cambiato il significato complessivo.

Questa osservazione ha conseguenze analitiche importanti. Se la ripresa è evidenzialmente diversa dall'esposizione nonostante il materiale identico, allora le scelte che i compositori fanno riguardo alla ripresa — se presentarla identica, se modificarla, se abbreviarla o ampliarla — sono scelte non solo formali ma epistemiche: decidono quale tipo di riaffermazione la ripresa deve essere. Una ripresa identica all'esposizione afferma che il materiale si ripropone nella propria pienezza originale, che l'esplorazione dello sviluppo non lo ha modificato nella sostanza; una ripresa che arricchisce o modifica il materiale afferma che l'esplorazione ha prodotto qualcosa di nuovo, che la reaffermazione non è semplice ripetizione ma conferma trasformata. Nella sonata beethoveniana, la tendenza a rendere le riprese sempre più complesse e arricchite — con coda elaborate, con modificazioni tematiche significative — può essere letta come un approfondimento epistemico: il tema ritorna non come se lo sviluppo non fosse avvenuto, ma arricchito dall'esplorazione, confermato ma cambiato.

Un caso limite straordinario è offerto dall'op. 111 di Beethoven, la sua ultima sonata per pianoforte. Il primo movimento — in forma-sonata, con primo e secondo tema fortemente contrastanti — si conclude con una ripresa in cui il secondo tema, nella sua versione originale, viene del tutto eliminato e sostituito da materiale derivato dal primo tema: la ripresa non riporta tutto il materiale dell'esposizione, ma opera una selezione che ha la struttura di un'affermazione epistemica precisa. Il secondo tema, che nell'esposizione era presentato come un materiale distinto e autonomo (EV-DIR con identità propria), viene nella ripresa escluso: non viene riaffermato, non viene neppure elaborato come nell'inferenza, ma scompare. Questo è un caso di «retrazione»

evidenziale — il materiale che era stato presentato come direttamente dato viene ritrattato, non confermato dalla ripresa —, e il suo effetto, in combinazione con il movimento finale che lo segue (un andante con variazioni di lunghezza e profondità del tutto sproporzionata rispetto al primo movimento), è di spostare il baricentro epistemico dell'intera opera verso qualcosa che non era stato stabilito nell'esposizione ma che emerge dal processo della composizione stessa.

Il soggetto dell'asserzione musicale: voce compositiva e voce tematica

Prima di passare alle analisi concrete, è necessario affrontare un'ulteriore questione teorica che potrebbe sembrare secondaria ma che è in realtà essenziale: chi è il soggetto dell'asserzione musicale? Chi «afferma» il materiale con questa o quella autorità epistemica?

Nella teoria della narratologia letteraria, si distingue tra l'autore reale (il compositore in carne e ossa), l'autore implicito (la voce autoriale che emerge dall'opera come totalità), il narratore (quando esiste) e le voci dei personaggi. Qualcosa di analogo si impone per la musica. Il soggetto dell'asserzione musicale non è il compositore reale — Beethoven non «afferma» direttamente i propri temi, non è lui il testimone oculare di cui EV-DIR descrive la fonte —, ma una voce compositiva implicita che emerge dalla struttura dell'opera stessa, una posizione epistemica che la composizione costruisce attraverso le proprie scelte formali. Questa voce compositiva implicita è il soggetto rispetto a cui i valori evidenziali del materiale tematico sono definiti.

Accanto alla voce compositiva, si può spesso identificare quello che chiamerò «voce tematica»: la prospettiva epistemica implicita nel materiale stesso, indipendentemente dal suo posizionamento nella struttura. Un tema di carattere popolare — una melodia con le cadenze e i ritmi del Ländler — porta con sé una voce tematica che è diversa da quella di un tema fugato o di un tema corale. Quando Mahler introduce un Ländler nel tessuto sinfonico, c'è una tensione tra la voce compositiva (che sa di star citando, che sa di aver scelto questo materiale) e la voce tematica (che porta l'ingenuità e la semplicità del genere popolare). Questa tensione tra le due voci è precisamente ciò che genera l'effetto di straniamento caratteristico della citazione mahleriana: il materiale è presentato come EV-REP perché c'è una distanza misurabile tra la voce compositiva e la voce tematica del materiale citato.

Questa distinzione tra voce compositiva e voce tematica permette di affinare la nozione di EV-REP in musica. Non ogni citazione o uso di materiale preesistente è automaticamente un EV-REP musicale nel senso epistemicamente significativo: dipende dal grado di distanza tra le due voci. Quando Bach costruisce una fuga su un corale luterano, la voce compositiva e la voce tematica del corale non sono in tensione nel senso del riporto: il corale è parte della stessa tradizione in cui Bach opera, è autorità condivisa, non voce altrui. Quando invece Mahler inserisce una canzone di cabaret viennese nel tessuto di una sinfonia, la tensione tra le voci è irriducibile: il

materiale viene percepito come proveniente da altrove, come «citato» in senso epistemologicamente forte — e questa percezione non è un'impressione soggettiva ma una struttura analitica misurabile nel grado di distanza stilistica tra il materiale e il suo contesto.

Con questo arsenale teorico — la nozione di asserzione musicale come fondazione normativa, l'indice epistemico E = (M, P, R), la distinzione tra le tre famiglie evidenziali, la temporalità non lineare della ripresa, e la distinzione tra voce compositiva e voce tematica —, si è finalmente in grado di procedere alle analisi concrete. Si inizia dal laboratorio evidenziale per eccellenza: la forma-sonata classico-romantica.

Laboratori di evidenzialità musicale

La forma-sonata come sistema evidenziale: esposizione, sviluppo, ripresa

La forma-sonata — o, più precisamente, quella che la teoria musicale del ventesimo secolo, da Schoenberg in poi, ha chiamato «forma-sonata» per designare il modello formale dominante nel periodo classico e romantico —, è la struttura compositiva che offre il terreno più fecondo per l'analisi evidenziale, perché realizza in modo quasi didattico la triplice distinzione che si sta proponendo. L'esposizione è strutturalmente il dominio dell'evidenziale diretto; lo sviluppo è strutturalmente il dominio dell'evidenziale inferenziale; la ripresa è strutturalmente il dominio della reaffermazione — una forma complessa di EV-DIR che porta i segni della storia epistemica che ha attraversato. Questa non è una sovrapposizione teorica: è una descrizione di proprietà strutturali reali che la teoria formale ha sempre riconosciuto, senza tuttavia disporre del vocabolario per articolarne la dimensione epistemica.

Occorre subito bloccare un malinteso possibile. Non si sta dicendo che l'esposizione «asserta» contenuti veri e lo sviluppo «dubita» di essi nel senso modale dell'incertezza. Lo sviluppo non è meno «certo» dell'esposizione: è l'esplorazione delle implicazioni di materiale già stabilito, non la messa in dubbio della sua validità. La distinzione evidenziale non riguarda il grado di certezza ma il tipo di fonte epistemica: l'esposizione presenta il materiale come dato diretto, lo sviluppo lo presenta come oggetto di inferenza, la ripresa lo ripresenta come riaffermazione diretta dopo l'inferenza. In termini logici formali, potremmo scrivere:

Esposizione: ASSERT(M) [EV-DIR] Sviluppo: INFER(M') dalla premessa M, dove M' = T(M) per qualche trasformazione T Ripresa: RE-ASSERT(M*) [EV-DIR ricondizionato], dove M* porta le tracce di T

La funzione di trasformazione T è ciò che lo sviluppo produce: non semplicemente variazioni estetiche sul materiale, ma inferenze — proposizioni derivate che erano

implicate nel materiale originale ma non esplicitamente contenute in esso. Quando Beethoven, nello sviluppo del primo movimento dell'op. 2 n. 1, prende il primo tema e lo decostruisce in singoli gesti motivici, lo porta in tonalità remote, lo sovrappone a se stesso in stretto, sta compiendo atti inferenziali: sta mostrando che il tema «contiene» (implication dell'EV-INF) possibilità che l'esposizione non aveva esibito. La ripresa poi riafferma il tema con la forza dell'EV-DIR, ma il materiale riaffermato non è identico all'originale nell'esperienza dell'ascoltatore: porta su di sé la storia dell'inferenza, è un materiale che il processo conoscitivo dello sviluppo ha attraversato e restituito.

Il primo tema come EV-DIR: l'affermazione fondante

Il primo tema di un'esposizione sonatistica — per analizzare un caso concreto, prendiamo il primo movimento della Quinta Sinfonia di Beethoven — realizza la condizione dell'EV-DIR in modo quasi emblematico. Il celebre motivo di quattro note (tre sol e un mi bemolle, con la caratteristica ritmica breve-breve-breve-lungo) viene presentato senza preamboli, senza preparazione armonica, senza giustificazione contestuale: è lì, immediatamente, come un fatto bruto. La sua immediatezza è precisamente la sua proprietà evidenziale: non richiede nulla al di fuori di se stesso per stabilirsi come il materiale fondante della sinfonia. Non si inferisce da nulla di precedente; non viene riportato da nessuna fonte esterna riconoscibile. È testimonianza diretta di se stesso.

Questo carattere di immediatezza non è una proprietà meramente psicologica ma una proprietà strutturale: il primo tema si presenta come EV-DIR perché la sua posizione nel discorso formale non richiede — e non ammette — derivazione da precedenti contestuali. Qualunque cosa venga prima di esso nella composizione (e nella Quinta Sinfonia non viene niente, a parte il silenzio) non può essere la sua fonte epistemica: è esso stesso la fonte di tutto ciò che verrà.

Il secondo tema, nell'esposizione, ha già un statuto evidenziale leggermente diverso, ed è qui che la tassonomia proposta comincia a produrre distinzioni analiticamente interessanti. Nella Quinta Sinfonia, il secondo tema — il tema «dolce» in mi bemolle maggiore, affidato agli oboi — entra in un contesto già stabilito dal primo tema, e la sua presentazione non è epistemicamente neutrale come quella del primo: è il secondo materiale in un campo già definito, e il suo statuto di EV-DIR è pertanto condizionato dalla sua relazione con il primo. Non è una derivazione — non è un EV-INF — ma è un EV-DIR di secondo grado: una nuova affermazione diretta, ma che avviene già in un mondo formale in cui un'altra affermazione ha stabilito le condizioni di base.

Questa distinzione tra EV-DIR di primo grado (il materiale che stabilisce le condizioni di base) ed EV-DIR di secondo grado (il materiale che si afferma direttamente all'interno di condizioni già stabilite) non trova riscontro nella tassonomia evidenziale delle lingue naturali, ma emerge necessariamente nell'applicazione musicale. Potremmo formalizzarla così:

EV-DIR/1: ASSERT(M) nell'assenza di precedenti contestuali vincolanti EV-DIR/2: ASSERT(N) in un campo già strutturato da M, dove N è autonomo rispetto a M ma non indipendente dal campo che M ha stabilito

La distinzione diventa cruciale per comprendere la logica del contrasto tematico nell'esposizione sonatistica: il secondo tema non è semplicemente «un altro tema» — è un'affermazione diretta che si situa all'interno di un campo evidenziale già parzialmente definito, e la sua relazione con il primo tema è pertanto una relazione tra due atti assertivi che condividono il medesimo spazio epistemico ma che non si derivano l'uno dall'altro.

Lo sviluppo come EV-INF: la logica dell'inferenza tematica

Lo sviluppo è la sezione della forma-sonata in cui il valore evidenziale dell'inferenziale si manifesta con maggiore chiarezza, e non soltanto nel senso ovvio che il materiale viene elaborato: l'elaborazione stessa ha la struttura cognitiva dell'inferenza. Inferire, nel senso rilevante per l'evidenzialità, significa passare da ciò che è direttamente dato a ciò che è implicito nel dato, derivare conseguenze che non erano esplicite nell'asserzione originale ma che erano contenute in essa in modo latente. Questo è esattamente ciò che la sezione di sviluppo fa con il materiale tematico: non lo ripete, non lo contraddice, ma ne estrae implicazioni che l'esposizione non aveva esplicitato.

Si consideri il magnifico sviluppo del primo movimento della Sonata «Waldstein» op. 53 di Beethoven. Il materiale tematico dell'esposizione — il primo tema con il suo caratteristico ostinato di ottave nella mano sinistra — viene trasformato nello sviluppo in modo che rivela proprietà strutturali latenti. In particolare, l'ostinato ritmico, che nell'esposizione era uno sfondo accompagnatorio, diventa nello sviluppo l'elemento portante, quello attorno a cui ruota la trasformazione armonica. Questo non è un cambiamento arbitrario del materiale: è la rivelazione di un'implicazione strutturale che era presente nell'esposizione — l'ostinato era già lì come elemento potenzialmente autonomo — ma che l'esposizione non aveva reso esplicita. Lo sviluppo, in questo senso, fa precisamente ciò che fa il ragionamento inferenziale: porta alla superficie implicazioni che erano contenute nelle premesse.

La sequenza delle tonalità nello sviluppo — che percorre in modo organico mi maggiore, la minore, fa maggiore, re minore, prima di tornare alla tonalità principale — non è una semplice esplorazione di regioni armoniche remote, ma la realizzazione di un percorso inferenziale: ogni tappa è una conseguenza della precedente, ogni modulazione deriva da un'implicazione della modulazione che la precede, fino a quando l'intera struttura ritorna alla tonica non come salto ma come conclusione necessaria di un processo di inferenza completo. Il valore EV-INF dello sviluppo non risiede in nessun singolo gesto, ma nel fatto che l'intero processo ha la struttura cognitiva di una derivazione: si parte da premesse (il materiale dell'esposizione), si seguono implicazioni (le trasformazioni), si arriva a conclusioni (la preparazione della ripresa) che erano contenute nelle premesse ma non esplicite.

Una possibile obiezione a questa lettura è che la nozione di «implicazione» applicata al materiale musicale è essa stessa metaforica: in che senso le trasformazioni di uno sviluppo sono «contenute nelle premesse»? La musica non è logica formale; le trasformazioni tematiche non seguono regole di deduzione; non è possibile dimostrare che un certo sviluppo era l'unico possibile date le premesse dell'esposizione. Questa obiezione ha forza, e va presa sul serio.

La risposta non è che l'EV-INF musicale sia identico all'inferenza logica, ma che condivida con essa la struttura cognitiva fondamentale: il passaggio da ciò che è direttamente dato a ciò che è implicitamente contenuto in esso. In questo senso, la «necessità» del percorso inferenziale musicale non è logica ma strutturale: non c'è un'unica via possibile, ma qualunque via si scelga deve essere percepita come derivazione dal materiale di partenza, deve poter essere udita come «conseguenza» di ciò che è venuto prima. Questa è la condizione strutturale dell'EV-INF musicale: non la necessità logica ma la derivabilità percepibile. Uno sviluppo in cui il materiale trasformato non può essere percepito come derivato dall'esposizione — come avviene in alcuni esperimenti d'avanguardia in cui la relazione tra esposizione e sviluppo è volutamente oscurata — non produce EV-INF ma qualcosa di diverso: una sorta di sospensione evidenziale, un materiale che non dichiara la propria fonte e che per questo risulta epistemicamente disorientante.

La ripresa come reaffermazione: EV-DIR ricondizionato

La ripresa è la sezione che ha generato più dibattito nella teoria della forma-sonata, e non a caso: è la sezione la cui logica è meno ovvia, la cui «necessità» è più difficile da spiegare in termini puramente strutturali. Charles Rosen, nel suo fondamentale studio sulla forma-sonata, osserva che la ripresa non è semplicemente una ripetizione ma una risoluzione: risolve la tensione armonica che l'esposizione aveva creato (il contrasto tra la tonalità del primo tema e quella del secondo) presentando entrambi i temi nella tonalità di tonica. Questa è una descrizione corretta della funzione tonal-strutturale della ripresa, ma non esaurisce la sua funzione epistemica.

Nell'ottica dell'evidenzialità musicale, la ripresa è un atto di riaffermazione dopo l'inferenza: il materiale che era stato presentato come EV-DIR nell'esposizione, poi elaborato come EV-INF nello sviluppo, torna a essere affermato come EV-DIR — ma non come se lo sviluppo non fosse avvenuto. La differenza tra l'asserzione diretta dell'esposizione e la riaffermazione diretta della ripresa è precisamente la storia epistemica che le separa: la ripresa è un EV-DIR che porta su di sé la memoria dell'EV-INF. In termini che una linguistica evidenziale ancora non ha elaborato — perché nei sistemi linguistici la marcatura evidenziale è puntuale, non cumulativa —, la ripresa è qualcosa come un EV-DIR-POST-INF: una riaffermazione diretta che è stata condizionata da un processo inferenziale precedente.

Questo spiega perché le riprese nelle grandi sonate beethoveniane hanno spesso un effetto di «conferma» che va al di là della semplice riproposizione del materiale. Nel primo movimento dell'op. 57 («Appassionata»), la ripresa del tema principale ha una

forza che non si spiega soltanto con il ritorno della tonalità di tonica dopo le tensioni dello sviluppo: il tema ritorna come materiale che ha attraversato un fuoco, che si è dimostrato capace di sostenere le trasformazioni dello sviluppo e di riemergerne con la propria identità integra. Questa non è retorica analitica: è la descrizione precisa dell'effetto epistemico della ripresa in questo contesto. L'EV-DIR della ripresa non è dello stesso «peso» dell'EV-DIR dell'esposizione: è arricchito dalla memoria dell'EV-INF, e questo arricchimento è percepibile, analizzabile, e costituisce una delle componenti essenziali dell'effetto di «inevitabilità» che i grandi movimenti in forma-sonata producono.

Un caso che mette alla prova questa teoria in modo particolarmente stringente è quello delle cosiddette «false riprese» — i falsi rientri del tema principale, nella tonalità sbagliata o nel momento sbagliato, che compaiono nella sezione di sviluppo di molti movimenti in forma-sonata di Haydn e del giovane Beethoven. Una falsa ripresa è un tentativo di reaffermazione che fallisce: il materiale si presenta con le caratteristiche dell'EV-DIR (il tema nella forma originale), ma la sua posizione non corrisponde alla posizione formale della ripresa vera, e l'armonia non supporta l'asserzione con la stabilità necessaria. Il risultato è un EV-DIR interrotto, un atto assertivo che non riesce a portarsi a compimento — e questo fallimento, percepito dall'ascoltatore che riconosce il tentativo, genera un effetto di sospensione epistemica straordinariamente espressivo. La falsa ripresa è la musica che «prova» ad affermare in modo diretto senza riuscirci, e questo tentativo fallito è un atto evidenziale complesso che nessun sistema linguistico conosce: un EV-DIR tentato ma negato dal contesto strutturale.

Mahler e l'evidenziale di riporto: la sinfonia come rete di voci

Gustav Mahler è il compositore che ha portato l'evidenziale di riporto al centro della pratica sinfonica, facendone non un ornamento stilistico ma il principio architettonico fondamentale della propria scrittura. Comprendere Mahler come compositore «evidenziale» — come un artista che costruisce le proprie sinfonie intorno alla domanda «di dove viene questo suono?» e «con quale autorità lo riproponiamo?» — significa ricollocare il famoso «straniamento» mahleriano in un quadro teorico più preciso di quelli finora proposti.

La letteratura critica su Mahler ha elaborato numerose metafore per descrivere il suo uso della citazione e del collage stilistico. Adorno parla di «fisionomia del frantumato», di una musica che è «consapevole della propria decadenza» e che cita ciò che ha perduto senza poterlo possedere. Leonard Bernstein parla di «schizzofrenia tonale», di una musica che parla con troppe voci simultaneamente. Constantin Floros ha catalogato con pazienza filologica le fonti delle citazioni mahleriane. Tutte queste letture colgono aspetti reali, ma nessuna articola in modo sistematico la dimensione epistemica di ciò che Mahler fa: il fatto che il suo uso della citazione non è semplicemente un fatto stilistico ma un atto evidenziale preciso — l'atto di presentare del materiale come proveniente da altrove, come riportato da una fonte diversa dalla voce compositiva principale.

La struttura evidenziale della sinfonia mahleriana è più complessa di quella della forma-sonata classica, perché coinvolge simultaneamente materiali con valori evidenziali diversi che si sovrappongono, si intersecano, si contamina vicendevolmente. In una sinfonia di Beethoven, il differenziale evidenziale è essenzialmente temporale: i materiali cambiano valore evidenziale nel tempo (EV-DIR nell'esposizione, EV-INF nello sviluppo). In una sinfonia di Mahler, il differenziale evidenziale è spesso simultaneo: più materiali con diversi valori evidenziali coesistono nello stesso momento temporale, stratificati in una polifonia non solo armonica ma epistemica.

Prendiamo il primo movimento della Prima Sinfonia in re maggiore. Il celebre esordio — il pedale di la su sette ottave, l'atmosfera di nebbia cosmica da cui emerge gradualmente il materiale tematico — è già un atto evidenziale sofisticato: il materiale non si presenta come EV-DIR nel senso della Quinta di Beethoven, non è già lì come fatto bruto, ma si costituisce gradualmente, si inferisce quasi da se stesso, emerge dall'indistinzione verso la determinazione. Questo è un EV-INF sui generis, un'inferenza che non ha premesse esterne ma che si costruisce le proprie premesse nel processo stesso di emergenza: la musica che si deduce da se stessa. Quando il tema del cuckoo (l'intervallo discendente di quarta che imita il verso del cuculo) appare, lo fa come EV-DIR di primo grado, ma già contaminato dalla nebbia epistemica dell'esordio, già marcato come materiale che viene da lontano — dal paesaggio, dalla natura, da un'alterità che non è ancora la voce compositiva mahleriana pienamente formata.

È però nel Terzo Movimento — il famoso «Frère Jacques» in modo minore, basato su una citazione della canzone infantile trasposta in tonalità minore e strumentata in modo volutamente grottesco — che l'EV-REP mahleriano si manifesta nella sua forma più pura e analiticamente trasparente. La canzone «Frère Jacques» è materiale che ogni ascoltatore europeo della fine dell'Ottocento riconosceva immediatamente: è materiale proveniente dall'esterno, dotato di una vita propria, di un contesto d'uso definito (la canzone infantile, il gioco, l'innocenza), di una connotazione epistemica precisa (appartiene all'infanzia, alla cultura popolare, al sentimento non mediato). Mahler la «riporta» — la cita — ma la trasformazione che opera su di essa non è neutra: la trasposizione in modo minore, l'orchestrazione con controfagotto e bassi, i crotali che simulano il ritmo del corteo funebre, producono uno straniamento che è la firma dell'EV-REP mahleriano. La voce compositiva riporta la voce del materiale citato, ma non senza marcare la distanza tra le due voci — non senza segnalare, con tutti i mezzi dell'orchestrazione e dell'armonia, che questo materiale è riportato, che viene da altrove, che la voce compositiva non lo produce ma lo media.

L'obiezione più seria a questa lettura è che la distinzione tra «citazione che riporta» e «rielaborazione che inferisce» non è sempre netta in Mahler: ci sono passaggi in cui materiale di origine popolare o folklorica viene così profondamente trasformato che diventa difficile stabilire se lo stiamo ascoltando come EV-REP o come EV-INF. Si potrebbe anche obiettare che la trasposizione in modo minore del «Frère Jacques» è

già una trasformazione così radicale da renderlo materiale inferenziale piuttosto che riportato.

Questa obiezione è giusta nel segnalare che il confine tra EV-REP ed EV-INF non è sempre netto, ma sbaglia nel concludere che la distinzione sia quindi inutile. Nella linguistica evidenziale, i confini tra le categorie non sono sempre netti nemmeno nelle lingue con sistemi grammaticalizzati: esistono casi limite, zone grigie, usi che parlanti diversi potrebbero classificare diversamente. Questo non rende inutile la categoria; la rende semplicemente uno strumento che richiede giudizio interpretativo nell'applicazione. Nel caso del «Frère Jacques» mahleriano, il confine tra EV-REP ed EV-INF si trova esattamente dove lo straniamento è massimo: fino a quando riconosciamo la canzone, siamo nell'EV-REP; nel momento in cui le trasformazioni oscurano il materiale originale al punto che non è più riconoscibile come canzone infantile, scivoliamo nell'EV-INF. E Mahler gioca deliberatamente su questo confine, collocando il proprio materiale nella zona di massima tensione epistemica tra le due categorie.

La sinfonia mahleriana come sistema evidenziale è dunque una struttura in cui materiali con diversi valori evidenziali — EV-DIR per i temi che emergono come propri della voce compositiva mahleriana, EV-INF per le loro trasformazioni e sviluppi, EV-REP per le citazioni stilistiche di materiale extraopus — si intrecciano in modo da produrre una rete epistemica di straordinaria complessità. Il risultato non è il caos, ma qualcosa che potremmo chiamare una «polifonia di fonti»: una musica che non parla con una voce sola ma che articola simultaneamente diverse autorità epistemiche, che è consapevole di essere fatta di materiali provenienti da luoghi diversi e che fa di questa consapevolezza il proprio tema — non soltanto nel senso del contenuto espressivo, ma nel senso della struttura formale.

La Nona Sinfonia di Mahler: quando l'EV-DIR diventa impossibile

Se la Prima Sinfonia di Mahler mostra l'EV-REP come elemento strutturale che convive con un EV-DIR ancora pienamente funzionante — come voce compositiva che cita ma che non dubita della propria capacità di affermare direttamente —, la Nona Sinfonia rappresenta un punto di arrivo in cui la stessa possibilità dell'evidenziale diretto viene messa in questione nel modo più radicale. Non si tratta di una lettura extramusicals proiettata sul testo dall'esterno: è una proprietà strutturale della Nona che emerge dall'analisi delle relazioni tra i materiali e dei loro valori evidenziali, e che coincide con ciò che la critica ha sempre avvertito come la dimensione del «congedo» — senza tuttavia avere gli strumenti per descrivere questo congedo come il fenomeno epistemico che realmente è.

Il primo movimento della Nona — forse il movimento orchestrale più densamente meditato di tutta la letteratura sinfonica — si apre con un gesto evidenzialmente ambiguo nel modo più sofisticato che si possa immaginare. L'inizio non è il silenzio da

cui emerge il materiale come nella Prima, né il fatto bruto dell'apertura della Quinta di Beethoven: è un balbettio, un'esitazione ritmica — il motivo di accompagnamento delle arpe e dei violoncelli, con le sue terzine irregolari che non si assestano mai in una pulsazione stabile — che precede il tema senza prepararlo davvero, che sembra già il residuo di qualcosa che è esistito prima di questa musica. Quando il tema principale emerge, lo fa con la titubanza di qualcosa che si presenta pur sapendo di non avere più il diritto pieno all'evidenziale diretto: il tema è lì, è riconoscibile come tema, ma la sua presentazione porta i segni di una fragilità epistemica che non compare nei grandi temi di apertura del repertorio classico-romantico.

Questa fragilità non è impressionistica: è strutturalmente misurabile. Il tema della Nona non si presenta in una tonalità chiaramente stabilita — il re maggiore «fondamentale» emerge soltanto gradualmente, contrastato da si bemolle maggiore — e non ha la compattezza ritmica che caratterizza i temi di alta autorità epistemica. Non è un materiale che si afferma; è un materiale che si interroga. In termini dell'indice epistemico introdotto nel Capitolo II, il suo profilo è quello di un EV-DIR che porta già in sé le condizioni di possibilità del proprio passaggio all'EV-INF: un'asserzione diretta che sa già di essere precaria, che porta la consapevolezza della propria contingenza.

Il fenomeno più interessante, però, non è l'apertura in sé ma la progressione evidenziale del movimento nella sua totalità. Nelle grandi sonate e sinfonie classico-romantiche, la progressione evidenziale segue un arco coerente: EV-DIR nell'esposizione, EV-INF nello sviluppo, reaffermazione nella ripresa. Nella Nona, questa progressione si inverte o si complica in modo che non ha precedenti: lo sviluppo non è più il luogo del l'inferenza elaborativa ma il luogo in cui la capacità stessa di inferire viene messa in crisi; la ripresa non è una reaffermazione ma qualcosa di molto più simile a una domanda posta ai propri materiali; e la coda — straordinaria nella sua lentezza di dissoluzione — non conclude ma sospende, lasciando i materiali in un'indeterminatezza epistemica che è precisamente il contrario di ciò che una coda «dovrebbe» fare.

La «catastrofe» del primo movimento — la convulsione ritmica e armonica che esplode circa a metà della sezione di sviluppo e che Adorno ha identificato come il momento in cui la musica si confronta con la propria impossibilità — può essere letta in chiave evidenziale come il momento in cui la trasformazione inferenziale supera il punto di non ritorno: il materiale viene trasformato al di là di ogni possibilità di derivazione percepibile dall'originale, diventa irriconoscibile come prodotto dell'inferenza del materiale espositivo. Dopo questa catastrofe, la ripresa non può essere una reaffermazione nel senso del EV-DIR-POST-INF che nelle sonate di Beethoven era il segnale di una conferma conquistata: è piuttosto una riapparizione del materiale originale nel contesto di ciò che l'inferenza ha fatto, un ritorno che non reafferma ma che registra la perdita della capacità di affermare direttamente.

L'Adagio finale della Nona — il quarto movimento — porta questa logica al suo punto estremo. È un movimento di stripping progressivo: i materiali si semplificano, le voci si riducono, i gesti orchestrali diventano sempre più elementari, fino alla dissolvenza quasi impercettibile delle ultime battute. Ma ciò che si assottiglia non è soltanto la tessitura: è la stessa densità evidenziale. I materiali del movimento finale si presentano con un'autorità epistemica sempre più ridotta, sempre più rarefatta, fino al punto in cui non si può più parlare né di asserzione diretta né di inferenza né di riporto: si tratta di materiale che è diventato quasi-epistemicamente neutro, che ha rinunciato a qualunque pretesa di fonte, che si manifesta come suono puro al di là delle categorie evidenziali. Questo è, tecnicamente, il punto zero dell'evidenzialità musicale: e il fatto che Mahler vi arrivi per progressione strutturale deliberata, non per caso, è la dimostrazione più convincente che la dimensione evidenziale era, per lui, un problema compositivo reale — anche se non aveva questo nome.

Il Lied von der Erde: l'EV-REP come struttura portante

Il *Lied von der Erde* — il ciclo di sinfonie-lied su testi tratti dalla raccolta di poesia cinese Tang nella traduzione tedesca di Hans Bethge — offre un caso di studio diverso e in certi sensi ancora più illuminante, perché qui l'EV-REP non è uno dei valori evidenziali in gioco tra altri, ma è la struttura portante dell'intera opera. L'opera è costruita su una stratificazione di voci riportate che si sovrappongono in modo sistematico: la voce del compositore cita la voce del traduttore che cita la voce dell'adattatore che cita la voce del poeta cinese medievale. Questa catena di riporti — che Mahler conosceva perfettamente, giacché era consapevole del grado di adattamento delle traduzioni di Bethge — è il fondamento epistemico dell'opera: non si tratta di autenticità culturale ma di distanza epistemica deliberatamente costruita.

La poesia cinese nell'adattamento di Bethge è già un EV-REP di secondo grado (una traduzione libera che riporta una traduzione): e su questo EV-REP di secondo grado Mahler costruisce una musica che lo riporta ulteriormente, aggiungendo un terzo grado alla catena. L'effetto non è di diluizione progressiva ma di intensificazione paradossale: quanto più il materiale è distante nella catena del riporto, tanto più sembra pregnante, carico di significati che nessun accesso diretto avrebbe potuto produrre. Questo è esattamente il paradosso dell'EV-REP nella sua manifestazione più ricca: il materiale riportato può essere più emotivamente denso del materiale diretto, proprio perché porta su di sé il peso di tutte le mediazioni che ha attraversato.

Il sesto e ultimo movimento, «Der Abschied» («Il commiato»), è il caso più complesso e più bello. La musica — in si bemolle minore, di lunghezza sproporzionata rispetto ai movimenti precedenti — è costruita intorno a due testi di poeti diversi fusi in uno, a melodie che oscillano tra pentatonica cinese stilizzata e cromatismo tardoromantico, a un'orchestrazione che usa campanelli, celesta e gong come segni di alterità culturale intenzionalmente non assimilata. Ogni elemento della partitura porta un valore EV-REP: la pentatonica «cinese» è materiale riportato da una tradizione musicale che Mahler non pretende di conoscere dall'interno; le citazioni dei movimenti precedenti

del ciclo che riappaiono in «Der Abschied» sono EV-REP di materiale interno all'opera stessa — un curioso caso di auto-citazione che crea un EV-REP intradiegetico. L'ultimo verso del testo — «die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz und grünt aufs neu!» (la cara terra ovunque fiorisce in primavera e rinverdisce di nuovo!) — viene ripetuto dalla voce solista in una sorta di litania che si dissolve gradualmente: il contenuto assertivo della frase si mantiene costante (stessa parole, stesso senso), ma il valore evidenziale si trasforma nel corso delle ripetizioni, passando da qualcosa di simile all'EV-REP (il poeta riporta ciò che la natura fa) a qualcosa che si avvicina all'EV-DIR (la voce stessa sembra diventare la testimonianza diretta di ciò che afferma) prima di dissolversi in entrambi senza risolvere la tensione.

L'effetto complessivo — che chiunque abbia ascoltato il finale del *Lied von der Erde* con attenzione analitica avrà avvertito come qualcosa di epistemicamente insolito — è di una progressione verso la fonte che non arriva mai alla fonte: la musica si avvicina all'EV-DIR senza raggiungerlo, rimane sospesa in una zona di passaggio tra il riporto e la testimonianza, tra il mediato e il diretto. Questa sospensione non è un fallimento ma un risultato: è la manifestazione musicale di una posizione epistemica che non si può raggiungere altrimenti — quella del congedo che sa di non poter testimoniare direttamente ciò da cui si congeda.

La citazione nel Novecento: Šostakovič, Berio, Schnittke e l'evidenzialità come critica

Il Novecento ha sviluppato la pratica della citazione musicale in direzioni che ampliano enormemente il repertorio dell'EV-REP, e che al tempo stesso trasformano la funzione epistemica della citazione da segnale di distanza stilistica a strumento critico esplicito. In Mahler, la citazione era ancora ambigua: si poteva interpretare come nostalgia per una semplicità perduta, come ironia, come collage espressivo senza ulteriori determinazioni. Nel Novecento, e in particolar modo in Šostakovič, Berio e Schnittke, la funzione della citazione si precisa in senso critico: il materiale riportato viene citato non per nostalgico recupero né per collage espressionistico, ma come argomento in un discorso epistemico sulla possibilità stessa di affermare in musica.

Dmitrij Šostakovič offre forse il caso più politicamente carico e analiticamente più trasparente. L'Ottava Sinfonia da Camera in do minore, op. 110 — composta nel 1960, nell'anno del ventesimo anniversario della seconda guerra mondiale — è costruita in modo così integrale attorno alla citazione e all'autocitazione che l'intera opera può essere descritta come un sistema evidenziale chiuso: ogni materiale è EV-REP, non c'è voce che parli direttamente, tutto è filtrato attraverso la distanza del riporto. Il motivo DSCH — le iniziali del nome del compositore in notazione tedesca, re-mi bemolle-do-si — che compare come materiale tematico dominante non è un EV-DIR autobiografico nel senso romantico della citazione di sé: è un EV-REP dell'autobiografia, la voce del compositore riportata in terza persona musicale, come se Šostakovič stesse parlando di se stesso da una distanza epistemica che è insieme protezione e accusa.

La struttura epistemica dell'op. 110 si può descrivere come una successione di strati di EV-REP con gradi crescenti di ironia. Il primo movimento — una fuga lenta in do minore — presenta il tema DSCH come punto di partenza, ma già in forma di citazione elaborata: non è la prima occorrenza del motivo nella musica di Šostakovič, ma il suo riuso consapevole di un materiale che era già diventato, nel corso degli anni, una sorta di firma pubblica. Nel secondo movimento — un Allegro molto che cita la canzone popolare sovietica «Tormented by Grievous Bondage» — il materiale citato è EV-REP in senso stilistico-politico: la canzone era usata come inno del movimento rivoluzionario, e Šostakovič la porta in un contesto ritmico e armonico che la frammenta e la deforma fino a renderla irriconoscibile, eseguendo su di essa esattamente il tipo di elaborazione inferenziale (EV-INF) che nello sviluppo sonatistico classico era processo conoscitivo neutro, e che qui diventa smontaggio critico. La tensione evidenziale tra l'EV-REP della citazione e l'EV-INF della sua deformazione è, in questo contesto, di natura politica: Šostakovič non riporta la canzone per celebrarla ma per mostrarle che cosa nasconde, per inferire le sue implicazioni nascoste attraverso la deformazione.

Il caso di Šostakovič illustra una proprietà dell'EV-REP musicale che non ha paralleli nei sistemi linguistici: la possibilità di applicare operazioni inferenziali (EV-INF) a materiale riportato (EV-REP), producendo quella che si potrebbe chiamare «inferenza critica» — il processo di estrarre le implicazioni di un materiale altrui attraverso la trasformazione compositiva. Nelle lingue naturali, non è possibile grammaticalmente applicare un evidenziale inferenziale a un contenuto che si sta già marcando come riportato: la grammatica evidenziale tratta la fonte come un'unica dimensione. Nella musica, invece, la sovrapposizione di EV-REP ed EV-INF non solo è possibile, ma è uno dei dispositivi critici più potenti a disposizione del compositore. Formalizziamo questo come un valore evidenziale composito: V = EV-INF[EV-REP(m)], dove le parentesi quadre indicano che l'operazione inferenziale viene applicata a materiale già marcato come riportato. Questo è il caso Šostakovič: inferenza critica applicata a citazione politicamente satura.

Luciano Berio offre un caso diverso e per certi versi ancora più radicale. La Sinfonia del 1968-69 — per otto voci e orchestra — dedica il suo terzo movimento a un collage di citazioni orchestrali sovrapposto a ciò che rimane percepibile come lo scheletro dello Scherzo della Seconda Sinfonia di Mahler. Il movimento è stato descritto in molti modi: come enciclopedia della musica orchestrale del Novecento, come critica della tradizione, come decostruzione della forma sinfonica. Nella prospettiva dell'evidenzialità musicale, esso è la realizzazione più sistematica di una struttura in cui tutti i materiali sono simultaneamente EV-REP — non c'è un solo gesto orchestrale che non sia identificabile come citazione da un'opera preesistente, da Mahler a Brahms a Ravel a Boulez a Stockhausen —, e in cui la «voce compositiva» di Berio si manifesta non attraverso materiale diretto ma esclusivamente attraverso il modo in cui i diversi EV-REP vengono organizzati, sovrapposti, giustapposti.

Questo è epistemicamente straordinario: Berio costruisce un'opera in cui non c'è EV-DIR — in cui l'evidenziale diretto è per principio assente, in cui la voce compositiva rinuncia a presentare materiale proprio e si limita a organizzare materiale altrui. Il risultato non è il silenzio della voce compositiva ma la sua manifestazione in una forma radicalmente diversa: la voce di Berio parla attraverso la selezione, la giustapposizione, il timing del materiale altrui. È un EV-REP dell'organizzazione piuttosto che dei materiali — una meta-citazione in cui ciò che viene riportato non è soltanto il materiale ma la pratica stessa del riporto.

La domanda che questa struttura pone, e che è filosoficamente centrale per la proposta di questa monografia, è: è possibile un'evidenzialità senza EV-DIR? È possibile un discorso musicale che sia interamente costruito su EV-REP ed EV-INF senza mai ricorrere all'affermazione diretta? La risposta di Berio, nel terzo movimento della Sinfonia, sembra essere affermativa: tale discorso è possibile, ma il suo effetto è di spostare l'EV-DIR dall'interno della composizione alla composizione stessa come totalità. La Sinfonia, come opera, come scelta compositiva, come gesto nel campo della musica contemporanea, è essa stessa un atto di EV-DIR: Berio afferma direttamente che questo è il modo in cui la musica può parlare nel 1968. Ma questa affermazione diretta non è interna ai materiali musicali — è l'opera come atto totale. Il che solleva questioni sul rapporto tra il valore evidenziale dei materiali interni e il valore evidenziale dell'opera come macro-asserzione, questioni che verranno riprese nel capitolo delle obiezioni.

Alfred Schnittke porta la pratica della citazione in una direzione ulteriore che merita una trattazione separata perché introduce nella struttura evidenziale musicale un elemento che non era comparso in nessuno dei casi precedenti: l'ironia come valore epistemico. Nel Concerto Grosso n. 1 (1977), Schnittke giustappone in modo deliberatamente brutale materiale barocco stilizzato (un Toccata in stile pseudohaendeliano), musica tango argentino, citazioni di Vivaldi, un corale luterano, e materiale cluster post-seriale: tutti questi elementi sono presentati come EV-REP, ma la natura del riporto è diversa in ciascun caso. Il materiale barocco è un EV-REP stilistico — una simulazione, non una citazione vera, un linguaggio del passato ricostruito dall'interno per essere poi mostrato come costruzione artificiale —; il tango è un EV-REP di genere, con la distanza culturale esplicita caratteristica del Mahler popolare; i cluster seriali sono paradossalmente un EV-REP dell'avanguardia, una citazione del linguaggio modernista trattato come voce altrui dall'interno di un contesto che non lo condivide.

Quello che Schnittke fa con questa molteplicità di EV-REP eterogenei non è il collage di Berio, in cui la logica è della stratificazione simultanea, ma qualcosa che assomiglia più alla narrazione: i diversi linguaggi si succedono e si interrompono, si contraddicono e si commentano, producendo una struttura che si potrebbe descrivere come «dialogo evidenziale» — un discorso in cui voci con diversi statuti epistemici parlano l'una all'altra senza mai confluire in un'unica voce sintetica. L'EV-DIR non compare mai — o compare soltanto in fugaci momenti di corale luterano, che hanno

la struttura dell'affermazione diretta di una tradizione condivisa, ma che nel contesto vengono immediatamente relativizzati dalla giustapposizione con il materiale eterogeneo. Il risultato è quello che si potrebbe chiamare un «policentrismo evidenziale»: un'opera che non ha un centro epistemico unico, che non produce una gerarchia in cui un valore evidenziale è privilegiato rispetto agli altri, ma che esibisce la pluralità delle fonti come il proprio contenuto.

Questo tratto del policentrismo evidenziale di Schnittke può essere letto come una risposta al tipo di problema filosofico che il postmodernismo ha formulato in altri termini: la crisi del grand récit, l'impossibilità di una narrazione maestra che organizzi le molteplicità in un'unica gerarchia di significato. Ma la lettura in chiave evidenziale è più precisa, perché identifica il meccanismo strutturale che produce questo effetto: non è semplicemente la giustapposizione di molti linguaggi, ma è la specifica organizzazione di materiali con diversi valori epistemici in modo da impedire che uno di essi si stabilisca come EV-DIR fondante. Il «policentrismo evidenziale» è una struttura formale misurabile, non soltanto un'impressione critica.

Una nota su Bartók: EV-INF del materiale popolare

Prima di passare al capitolo delle obiezioni, vale la pena di sostare brevemente su un caso che complicherebbe la tassonomia se non fosse attentamente distinto: l'uso di materiale folclorico in Béla Bartók. Bartók raccoglie e trascrive personalmente materiale folclorico ungherese, rumeno e balcanico, e lo incorpora nelle proprie composizioni: ma questo suo uso del materiale folclorico è strutturalmente diverso sia dal Mahler che dalla citazione nel senso di Berio o Schnittke, e la differenza è precisamente di natura epistemica.

Per Mahler, il materiale popolare o folclorico è sempre, almeno in parte, EV-REP: proviene da una tradizione diversa dalla voce compositiva principale, porta con sé la distanza di origine, viene presentato con la consapevolezza della propria alterità. Per Bartók, la situazione è più complessa: il materiale folclorico è stato raccolto dall'autore, è diventato parte dell'esperienza diretta del compositore attraverso il lavoro sul campo, e il modo in cui viene incorporato nelle composizioni è più vicino all'EV-INF che all'EV-REP. Non viene «riportato» nel senso di una citazione distante: viene elaborato come premessa, viene trasformato attraverso processi inferenziali che ne ricavano implicazioni strutturali — modalità, ritmo asimmetrico, texture peculiari — che vengono poi sviluppate nella composizione come proprie implicazioni interne, non come voci aliene.

In questo senso, il materiale folclorico in Bartók ha un valore evidenziale intermedio che si può descrivere come EV-DIR-EXT: materiale proveniente dall'esterno del corpus compositivo in senso tecnico, ma assimilato al punto da poter essere trattato come premessa per inferenze piuttosto che come voce riportata. La distinzione tra l'assimilazione bartókiana e il riporto mahleriano è misurabile: nel primo caso, il materiale folclorico perde la propria identità specifica nell'elaborazione e contribuisce

alle strutture generali del linguaggio compositivo; nel secondo caso, il materiale citato mantiene la propria identità riconoscibile anche dopo la trasformazione, perché Mahler vuole precisamente che si riconosca come proveniente da altrove. La visibilità dell'origine è la firma dell'EV-REP; la dissoluzione dell'origine nella struttura è la firma dell'EV-DIR-EXT.

Questa distinzione non era disponibile nella tassonomia iniziale introdotta nel Capitolo II, e la sua introduzione mostra uno dei modi in cui il modello evidenziale può essere raffinato attraverso l'analisi dei casi concreti: non si tratta di correggere il quadro teorico di base ma di articolarlo ulteriormente in risposta alle complessità del materiale musicale reale. Questo processo di raffinamento progressivo è esattamente quello che ci si aspetta da uno strumento analitico productivo: non la conferma meccanica di una tipologia prestabilita, ma l'adattamento dinamico della tipologia alle strutture che essa contribuisce a illuminare.

Le obiezioni sistematiche, la difesa della proposta, e l'epistemologia del suono

Contro la proposta: le obiezioni più seriose e il prezzo della risposta

Quattro obiezioni fondamentali

È giunto il momento di affrontare con la massima serietà le obiezioni che un lettore critico avrà maturato nel corso della lettura — obiezioni che non sono sofismi da liquidare in poche righe, ma sfide genuine all'impianto dell'intera proposta. Si tratteranno quattro obiezioni distinte, ciascuna delle quali merita sviluppo ampio prima di ricevere risposta: l'obiezione dell'arbitrarietà, l'obiezione dell'etnocentrismo, l'obiezione della non falsificabilità, e l'obiezione che è la più profonda di tutte e che si potrebbe chiamare obiezione del soggetto — la questione di chi sia il soggetto epistemico nell'asserzione musicale, e se l'assenza di un soggetto determinato non renda incoerente l'intera proposta.

Prima obiezione: l'arbitrarietà della classificazione evidenziale

La prima obiezione, che è anche la più immediata, è che la classificazione dei materiali musicali secondo i valori evidenziali EV-DIR, EV-INF ed EV-REP è arbitraria: che non c'è nessuna ragione di principio per assegnare a un tema in posizione espositiva il valore EV-DIR piuttosto che qualunque altro, e che la corrispondenza tra posizione formale e valore evidenziale è un'analogia che il teorico ha scelto di tracciare, ma che potrebbe essere tracciata diversamente senza che nessun criterio obiettivo permetta di preferire una versione all'altra. Detto altrimenti: la proposta è, nel senso più preciso, una metafora — utile forse, suggestiva certamente, ma non più di altre metafore che

sono state usate per descrivere la musica (la musica come architettura, la musica come matematica, la musica come linguaggio), e che non pretendono di essere descrizioni di strutture reali.

Questa obiezione ha una forza considerevole, e non può essere risolta semplicemente affermando che la proposta «funziona» analiticamente: anche una metafora arbitraria può produrre descrizioni interessanti senza per questo essere qualcosa di più di una metafora. Per rispondere adeguatamente all'obiezione di arbitrarietà, è necessario mostrare due cose: primo, che la corrispondenza tra posizione formale e valore evidenziale non è una scelta arbitraria del teorico ma emerge da proprietà strutturali obiettive dei materiali musicali nelle loro posizioni; secondo, che queste proprietà strutturali sono le stesse che, nel dominio linguistico, generano distinzioni evidenziali — non per analogia casuale, ma per ragioni cognitive fondamentali che si manifestano in entrambi i domini.

Sul primo punto: la ragione per cui il tema in apertura di esposizione è strutturalmente EV-DIR non è che il teorico abbia deciso di chiamarlo così, ma che esso realizza le condizioni strutturali che, in qualsiasi sistema comunicativo con una dimensione epistemica, generano il valore della fonte diretta. Queste condizioni sono: (a) il materiale non è derivato da precedenti contestuali; (b) il materiale viene presentato in una posizione formalmente fondante, che stabilisce le condizioni per ciò che viene dopo; (c) il materiale non porta segnali di provenienza esterna riconoscibile. Queste tre condizioni non sono arbitrarie: sono le stesse condizioni che, nelle lingue naturali, generano il valore EV-DIR. Se si nega che queste condizioni abbiano rilevanza epistemica nella musica, si deve negare anche che abbiano rilevanza nelle lingue naturali — il che è empiricamente insostenibile.

Sul secondo punto: la ragione per cui le condizioni epistemiche che generano l'evidenzialità nelle lingue naturali si applicano anche alla musica è che entrambi i domini sono sistemi comunicativi temporali in cui dei materiali vengono presentati in relazioni di dipendenza e derivazione con altri materiali. L'evidenzialità, come si è visto nel Capitolo I, non è una categoria arbitraria ma una risposta cognitiva alla struttura fondamentale della comunicazione: il fatto che qualsiasi atto comunicativo posiziona il materiale comunicato in un certo rapporto con la fonte che lo produce. Questo vale per le lingue naturali e vale, mutatis mutandis, per la musica — non per analogia superficiale ma perché entrambi i domini condividono la struttura cognitiva fondamentale della comunicazione temporale.

Questa risposta non risolve completamente l'obiezione dell'arbitrarietà: lascia aperta la domanda se le «stesse condizioni cognitive» si manifestino davvero nello stesso modo in due domini così diversi come il linguaggio e la musica. Su questo punto, la risposta onesta è che la proposta di questa monografia è ipotetica nel senso preciso: propone un quadro teorico la cui validità si misura sulla produttività analitica, non su una dimostrazione a priori. Se il quadro produce descrizioni più precise e più illuminanti dei fenomeni musicali di quanto non facciano le descrizioni tradizionali, questo è la

migliore evidenza disponibile per la sua non-arbitrarietà. Il lettore che ha seguito le analisi dei capitoli precedenti è in grado di giudicare se questa condizione sia soddisfatta.

Seconda obiezione: l'etnocentrismo del modello

La seconda obiezione è in un certo senso speculare alla prima e riguarda l'ambito di validità della proposta. La forma-sonata classico-romantica, le sinfonie di Mahler, i quartetti di Šostakovič: tutti questi repertori appartengono a una specifica tradizione culturale, quella della musica d'arte europea occidentale, e i fenomeni evidenziali che si descrivono — il contrasto tra esposizione e sviluppo, la citazione stilistica come segnale di distanza epistemica, la voce tematica come identità riconoscibile — sono dipendenti da convenzioni culturali specifiche a questa tradizione. Una critica radicale potrebbe sostenere che la proposta di questa monografia non descrive una struttura universale dell'asserzione musicale, ma una struttura locale della musica europea, e che applicare le categorie evidenziali a questa tradizione specifica non dice nulla di generale sulla «musica» in senso ampio.

Questa obiezione è corretta nel segnalare il limite del campione analizzato in questa monografia, ma sbaglia nel concludere che il limite invalidi la proposta. Ci sono due risposte distinte: una risposta strategica e una risposta sostanziale.

La risposta strategica è che ogni teoria parte da un campione limitato, e che la limitazione a un corpus specifico non rende la teoria meno valida per quel corpus. Se la proposta illumina fenomeni reali nella musica europea classico-romantica e novecentesca, ha già un rendimento analitico significativo, indipendentemente dalla sua applicabilità a musiche di altre culture. Le teorie della forma-sonata di Schenker, Rosen e Hepokoski e Darcy sono teorie del repertorio europeo e non pretendono di essere applicabili alla musica gamelan o al blues: questo non le rende meno valide entro il loro dominio.

La risposta sostanziale è che le strutture cognitive che generano la dimensione evidenziale non sono specifiche alla musica europea, ma si manifestano — in modi diversi, con grammatiche diverse — in qualsiasi sistema musicale che abbia una struttura formale sufficientemente elaborata. La polifonia del mottetto medievale, la struttura del raga indiano con i suoi diversi gradi di libertà improvvisativa distribuiti su una base di materiale fisso, la forma del taqsim arabo con la distinzione tra il maqam come norma e l'improvvisazione come sua esplorazione: tutti questi sistemi possono essere analizzati in termini di differenziali evidenziali tra materiale fondante (EV-DIR), materiale elaborativo (EV-INF) e materiale citato o convenzionalmente ereditato (EV-REP). L'analisi specifica sarebbe diversa in ciascun caso — le strutture formali sono diverse, le convenzioni di derivazione e di citazione sono diverse —, ma la dimensione epistemica fondamentale è presente in tutti. La limitazione di questa monografia al corpus europeo è una scelta metodologica, non un limite della proposta teorica.

Detto questo, è opportuno riconoscere che la proposta avanzata è formulata in termini che riflettono la specificità del corpus europeo, e che un'estensione seria ad altri repertori richiederebbe un lavoro analitico approfondito che eccede i confini di questo lavoro. L'appendice tecnica C offre alcune indicazioni metodologiche per chi voglia intraprendere questo lavoro di estensione.

Terza obiezione: la non falsificabilità

La terza obiezione è epistemologicamente la più seria: la proposta di un'evidenzialità musicale non è falsificabile. In altre parole: non esiste un esperimento o un'analisi che potrebbe mostrare che la proposta è sbagliata. Se si trova un tema in posizione espositiva che non ha le caratteristiche dell'EV-DIR, si può sempre dire che è un «caso limite» o che le condizioni sono soddisfatte in modo non standard; se si trova uno sviluppo che non ha le caratteristiche dell'EV-INF, si può sempre reinterpretare la struttura formale in modo da salvare la teoria. Una proposta che può sempre essere aggiustata per adattarsi ai controesempi non è una teoria scientifica ma una framework interpretativo arbitrario.

Questa obiezione va presa molto sul serio, perché tocca la questione metodologica fondamentale di qualsiasi proposta in teoria musicale che aspiri a essere qualcosa di più di un'interpretazione soggettiva. La risposta ha tre componenti.

Prima componente: la falsificabilità in senso popperiano è un criterio appropriato per le teorie empiriche delle scienze naturali, ma la sua applicazione rigida alle teorie delle discipline interpretative — dalla critica letteraria alla teoria musicale all'analisi storica — è metodologicamente contestata. Questo non significa che le proposte nelle discipline interpretative siano immuni dalla critica razionale, ma che il tipo di critica razionale appropriata è diversa. Una proposta in teoria musicale si valuta non per la sua falsificabilità in senso stretto ma per la sua produttività analitica comparativa: produce descrizioni più precise e più illuminate dei fenomeni di quanto non facciano le alternative? Permette di distinguere tra casi che prima sembravano identici? Rende visibili connessioni prima inosservate?

Seconda componente: la proposta ha una componente empirica genuinamente falsificabile, anche se non nel senso naïf. Il modello formale sviluppato nell'Appendice Tecnica A genera previsioni verificabili: se le condizioni della Definizione 5 sono soddisfatte, il valore evidenziale V(m,p) è determinato; se non sono soddisfatte, il materiale dovrebbe ricevere un valore diverso. Queste previsioni sono verificabili nell'analisi — si può controllare se un dato tema soddisfa le condizioni dell'EV-DIR come le definisce il modello, e se l'analisi risultante è coerente con l'esperienza d'ascolto di ascoltatori esperti. In questo senso limitato, il modello è empiricamente vincolato, anche se non nel senso della falsificabilità popperian.

Terza componente, la più importante: la proposta è falsificabile nel senso in cui è falsificabile qualsiasi teoria interpretativa — attraverso la produzione di controesempi che il framework non riesce ad assorbire senza diventare ad hoc. Il caso più evidente di

potenziale controesempio è quello della musica atonale e seriale, in cui le strutture formali tradizionali — esposizione, sviluppo, ripresa — non esistono, e in cui la nozione di «tema» è radicalmente problematica. Se si può mostrare che in tale musica la proposta non produce risultati analitici significativi — se non ci sono differenziali evidenziali identificabili o se quelli identificabili sono così deboli da non essere informativi —, allora il framework ha un limite di applicabilità preciso. E questa è una forma di falsificazione: non la falsificazione di una legge universale, ma la determinazione del dominio di validità di una proposta teorica. La sezione conclusiva di questo capitolo affronta direttamente il caso della musica seriale.

Quarta obiezione: il problema del soggetto

La quarta obiezione è la più profonda e in un certo senso la più fastidiosa, perché tocca un presupposto che ha percorso l'intera monografia senza essere mai esplicitamente tematizzato. L'evidenzialità linguistica presuppone un soggetto epistemico determinato: è il parlante che sceglie il marcatore evidenziale, è il parlante che sa come ha acquisito l'informazione, è il parlante che è responsabile della marcatura. Nella musica, chi è il soggetto epistemico? Chi è il «testimone diretto» nel caso dell'EV-DIR, chi è il «ragionatore» nel caso dell'EV-INF, chi è il «riportatore» nel caso dell'EV-REP?

La risposta ovvia — «il compositore» — è insoddisfacente per molte ragioni. Il compositore non è il soggetto epistemico interno alla composizione: è la causa esterna che ha prodotto la composizione, ma non il soggetto che «testimonia» o «inferisce» o «riporta» all'interno del discorso musicale. Beethoven non ha testimoniato direttamente il tema della Quinta Sinfonia nel senso in cui un parlante turco testimonia l'evento che descrive con il passato diretto; il tema della Quinta non è, per Beethoven, un fatto che egli ha osservato e che riporta come testimone. E se il soggetto non è il compositore, chi è? L'ascoltatore? La «voce compositiva implicita» che si è introdotta nel Capitolo II? Una sorta di soggetto trascendentale della forma musicale?

Questa obiezione ha una forza che merita di essere apprezzata pienamente prima di proporre una risposta. Nelle lingue naturali, l'evidenzialità è un fenomeno di prima persona: è il parlante che marca la propria relazione epistemica con il contenuto dell'asserzione. Se nella musica non c'è un soggetto di prima persona, non c'è evidenzialità nel senso pieno del termine, e la proposta di questa monografia cade — o deve essere riformulata in modo che non dipenda da questa condizione.

La risposta che si propone è la seguente, e richiede di essere esposta con cura perché costituisce il punto teoricamente più delicato dell'intera monografia. Il soggetto dell'asserzione musicale non è un individuo psicologico — non è Beethoven, non è l'ascoltatore —, ma quello che si è chiamato nel Capitolo II «voce compositiva implicita»: una posizione epistemica strutturale che emerge dalla forma dell'opera stessa. Questa voce compositiva implicita non è un'invenzione del teorico: è una struttura reale che la forma musicale genera e che gli ascoltatori esperti elaborano cognitivamente, come dimostra il fatto che essi sono in grado di identificare — con

ragionevole accordo intersoggettivo — le posizioni formali in cui si produc una sensazione di «affermazione diretta», di «elaborazione» e di «citazione». L'intersoggettività di queste identificazioni è la prova che esiste una struttura oggettiva che le genera, anche se quella struttura non è producta da un soggetto psicologico determinato.

Il parallelo filosofico più utile è con la nozione di «narratore implicito» nella teoria letteraria: non è il romanziere in carne e ossa che «narra» nel senso di avere un'esperienza in prima persona, ma il testo stesso che genera una posizione narrativa che può essere identificata e descritta — una posizione che ha proprietà episteme determinate (sa tutto, sa solo ciò che vede il personaggio principale, sa soltanto ciò che è visibile dall'esterno, e così via). Analogamente, la voce compositiva implicita è la posizione epistemica che il testo musicale genera strutturalmente, e i valori evidenziali dei materiali sono proprietà di questa posizione strutturale, non di un soggetto psicologico.

Questa risposta non è del tutto soddisfacente, e lo si deve riconoscere apertamente. La nozione di «voce compositiva implicita» è meno determinata della nozione di «parlante» nei sistemi linguistici, e questa indeterminatezza lascia spazi di ambiguità nell'applicazione del modello che non si troverebbero in un sistema evidenziale grammaticalizzato. È precisamente qui che l'analogia con i sistemi linguistici ha i suoi limiti più evidenti, e dove la proposta deve riconoscere di essere una teoria dell'evidenzialità-come-struttura piuttosto che dell'evidenzialità-come-grammatica.

Ma questa attenuazione non invalida la proposta: la rende più precisa nella definizione del proprio dominio. L'evidenzialità musicale non è evidenzialità nel senso grammaticale delle lingue naturali, ma è qualcosa di strutturalmente omologo a essa: una dimensione delle strutture formali musicali che genera differenziali epistemici analizzabili con gli stessi strumenti concettuali, anche se non con le stesse garanzie di determinatezza. Questa omologia strutturale è sufficiente a giustificare l'uso delle categorie evidenziali come strumenti analitici, anche se non è sufficiente a identificare la musica come un sistema evidenziale nel senso tecnico pieno.

Il caso limite della musica seriale e il confine del modello

Il caso della musica atonale e seriale merita una trattazione separata, perché è il caso in cui i limiti del modello si mostrano più chiaramente — e dove, paradossalmente, il modello produce risultati analitici sorprendenti in una direzione imprevista.

La musica seriale — nella sua versione schoenberghiana e ancor più in quella della Scuola di Darmstadt (Boulez, Stockhausen, Nono) — sembra sfidare il modello evidenziale su tutti i fronti. Non ha temi nel senso della teoria tonale; non ha esposizioni e sviluppi nel senso della forma-sonata; non ha citazioni riconoscibili nel senso della citazione stilistica. Come si possono identificare differenziali evidenziali in un materiale che ha rinunciato a qualsiasi tipo di narrativa formale riconoscibile?

La risposta è duplice. Per alcuni compositori seriali — segnatamente il primo Webern e il Boulez del *Marteau sans maître* —, il modello evidenziale applicato nel senso della forma-sonata è inapplicabile perché le strutture formali su cui si basa non esistono. Ma questo non significa che non ci sia nessuna dimensione epistemica: significa che la dimensione epistemica si manifesta in modo diverso, attraverso strutture diverse dalla forma-sonata. In Webern, la dialettica tra serie originale (EV-DIR strutturale della serie), le sue forme derivate per inversione, retrogradazione e retrogradazione dell'inversione (EV-INF delle trasformazioni sistematiche) e le citazioni tematiche esplicite che compaiono in pochi lavori tardivi (EV-REP) è un sistema evidenziale coerente, anche se profondamente diverso da quello della forma-sonata. La serie ha la struttura dell'EV-DIR: è il materiale fondante, presentato come punto di partenza non derivato da precedenti interni; le sue trasformazioni hanno la struttura dell'EV-INF: sono derivazioni sistematiche, inferenze sulla struttura intervallare della serie originale; e le eventuali citazioni esterne hanno la struttura dell'EV-REP.

Più radicalmente, la musica post-seriale più estrema — l'indeterminismo di Cage, i pezzi grafici di Feldman, la musica spettrale di Murail — tende verso quello che nel Capitolo IV si è chiamato «punto zero dell'evidenzialità»: una musica che ha rinunciato a generare differenziali epistemici strutturali, che presenta il suono come puro fenomeno senza posizione epistemica, senza fonte dichiarata, senza relazione di derivazione con precedenti. In questo senso, queste musiche sono il contrario dello zero epistemico nel senso del silenzio: sono un EV-ZERO positivo — il suono che si presenta senza pretendere di affermare nulla, senza posizione epistemica dichiarata, senza la struttura del soggetto-che-sa. Che questo sia il limite del modello o il suo punto di applicazione più radicale è una domanda filosofica aperta — e deliberatamente aperta.

L'epistemologia del suono: che cosa abbiamo guadagnato

La proposta avanzata in questa monografia è sopravvissuta alle quattro obiezioni principali, ma non senza pagare un prezzo. Il prezzo è la seguente ammissione: l'evidenzialità musicale non è evidenzialità nel senso grammaticale e soggettivo delle lingue naturali. Non c'è un parlante che sceglie il marcatore, non c'è una grammatica che rende la marcatura obbligatoria, non c'è un sistema determinato di valori categoriali con confini netti. Quello che esiste è una struttura formale delle composizioni musicali elaborate che genera differenziali epistemici tra i propri materiali — differenziali che sono analizzabili con categorie ispirate all'evidenzialità linguistica, che producono effetti cognitivi reali sugli ascoltatori esperti, e che descrivono proprietà reali dei fenomeni compositivi con una precisione che i quadri teorici tradizionali non raggiungono.

Questo è meno di ciò che una versione forte della proposta avrebbe potuto sperare: non si è trovata una grammatica musicale dell'evidenzialità, ma uno strumento analitico che applica categorie evidenziali in modo euristicamente produttivo. Ma è più di quanto una critica scettica avrebbe concesso: non è una metafora arbitraria, non è un gioco di parole, non è un'analogia casuale. È una struttura reale, analizzabile, con previsioni verificabili entro il proprio dominio, che illumina aspetti della composizione musicale che erano rimasti in ombra.

Che cosa ha guadagnato, concretamente, la nostra comprensione della musica grazie a questo strumento?

In primo luogo, una descrizione più precisa della forma-sonata come struttura epistemica. La distinzione tra esposizione (EV-DIR), sviluppo (EV-INF) e ripresa (EV-DIR-POST-INF) non è solo un'etichettatura alternativa dei fenomeni formali tradizionali: è una descrizione della logica interna della forma che spiega perché lo sviluppo «funziona» come elaborazione e la ripresa «funziona» come risoluzione — non soltanto in termini di struttura armonica, come nella descrizione di Rosen, ma in termini di struttura epistemica, come progressione di valori evidenziali che ha la forma di una indagine conoscitiva completa: affermazione, esplorazione, riaffermazione.

In secondo luogo, una spiegazione strutturale dell'effetto di straniamento mahleriano che va oltre le descrizioni adorniane in termini di dialettica del «frantumato». Lo straniamento in Mahler è precisamente l'effetto della tensione evidenziale tra EV-DIR e EV-REP: il conflitto tra la voce compositiva che afferma e la voce citata che riporta produce un'esperienza di discontinuità epistemica che l'ascoltatore elabora come ironia, nostalgia o critica a seconda del contesto. Questa non è una descrizione alternativa all'interpretazione adorniana: è una descrizione più precisa di ciò che l'interpretazione adorniana cattura in termini più generali.

In terzo luogo, una distinzione strutturale tra diversi usi della citazione nel Novecento che la critica tendeva a raggruppare sotto l'etichetta indifferenziata di «intertestualità» o «postmodernismo». Il modello evidenziale permette di distinguere tra l'EV-INF critico di Šostakovič (inferenza deformante applicata a materiale citato), il policentrismo evidenziale di Schnittke (nessun EV-DIR fondante, molti EV-REP in competizione), il meta-EV-REP di Berio (organizzazione come unica forma residua di EV-DIR) e l'assimilazione EV-DIR-EXT di Bartók (materiale esterno trasformato in premessa interna). Queste distinzioni hanno rendimento analitico: permettono di capire perché l'effetto di Berio sia diverso da quello di Schnittke anche quando entrambi citano molto e citano dalla stessa tradizione.

In quarto e ultimo luogo — e questo è il guadagno più filosoficamente ambizioso —, la proposta suggerisce che la domanda «come sa la musica?» è una domanda legittima, e che rispondervi ha conseguenze per l'epistemologia della musica come disciplina. Se la musica può essere analizzata in termini di fonti epistemiche, allora ha senso chiedersi non solo che cosa la musica esprima o rappresenti o simbolizzi, ma come essa — attraverso la struttura delle proprie asserzioni — si posiziona rispetto alla

propria conoscenza. Una musica che sa di sé con autorità diretta è diversa da una musica che si inferisce da se stessa, che si interroga, che cita le proprie fonti senza poterle autenticare. E questa differenza — la differenza tra il Mozart della K. 545 e il Mahler della Nona, tra il Beethoven dell'Eroica e il Berio della Sinfonia — è reale, è analizzabile, e appartiene alla struttura della musica stessa piuttosto che alla mente dell'ascoltatore che la interpreta.

Questa è, in fondo, la tesi di tutta la monografia, espressa nel modo più diretto di cui è capace: la musica non è soltanto suono organizzato nel tempo, non è soltanto struttura armonica, non è soltanto espressione di stati emotivi. È anche — almeno nella misura in cui raggiunge una certa elaborazione formale — un modo di sapere. E i diversi modi in cui sa, le diverse fonti epistemiche con cui presenta il proprio materiale, sono parte integrante di ciò che essa è. Descriverli con precisione è il compito che questa monografia ha cercato di iniziare.

APPENDICE TECNICA C

Indicazioni metodologiche per l'estensione ad altri repertori

Per chi voglia estendere la proposta ad altri repertori, si propone la seguente procedura in cinque passi.

Passo 1 — Identificazione delle strutture formali pertinenti: ogni repertorio musicale ha proprie strutture formali che organizzano il materiale nel tempo. Prima di applicare l'analisi evidenziale, è necessario identificare queste strutture: la struttura del raga nel sistema hindustani (alap, jod, jhala come sequenza di progressiva densità ritmica), la struttura del taqsim arabo (maqam come norma, improvvisazione come esplorazione), la struttura della suite barocca, e così via.

Passo 2 — Identificazione del materiale fondante: in ogni repertorio, si identifica il materiale che realizza le condizioni dell'EV-DIR nell'analisi specifica — il materiale che viene presentato come non derivato da precedenti interni e non riportato da fonti esterne riconoscibili. Nella forma del raga, questo è la scala del maqam presentata nella sua forma canonica all'inizio dell'alap; nel blues, questo è il giro armonico fondamentale nella sua presentazione iniziale.

Passo 3 — Identificazione delle relazioni di derivazione: si mappano le relazioni di derivazione tra il materiale fondante e i materiali che seguono. Quali elementi del materiale successivo possono essere uditi come derivati dal materiale fondante? Quali non possono? Le prime sono candidate per l'EV-INF; le seconde o sono EV-DIR di

secondo grado (nuove affermazioni dirette all'interno del campo già stabilito) o EV-REP (materiale proveniente da un repertorio esterno).

Passo 4 — Identificazione del materiale esterno: si identifica il materiale che porta segnali di provenienza da un corpus esterno al repertorio analizzato. Questi segnali sono specifici al contesto culturale: nel jazz, una citazione da un brano classico è riconoscibile da un ascoltatore esperto; nel gamelan, l'introduzione di materiale da una tradizione regionale diversa sarà riconoscibile da ascoltatori della tradizione. La misurabilità dell'EV-REP è sempre relativa alla comunità di ascolto pertinente.

Passo 5 — Calcolo dell'indice di tensione evidenziale: usando la Definizione 6 dell'Appendice Tecnica A, si calcola la tensione evidenziale tra materiali simultanei e tra materiali successivi. Alta tensione evidenziale indica punti di massima complessità epistemica — i punti in cui l'analisi evidenziale produce i rendimenti più significativi.

APPENDICE TECNICA D

Il problema della granularità: livelli di analisi

Una questione tecnica che è rimasta sullo sfondo dell'intera monografia è quella della granularità dell'analisi evidenziale: a quale livello formale si applica? Si è lavorato prevalentemente al livello delle sezioni formali macrostrutturali (esposizione, sviluppo, ripresa), ma la dimensione evidenziale opera anche a livelli più fini: all'interno di una singola sezione espositiva, ci possono essere differenziali evidenziali tra sottosezioni; all'interno di un singolo tema, ci possono essere differenziali evidenziali tra frase e risposta, tra antecedente e conseguente.

Proponiamo la seguente schematizzazione della granularità su quattro livelli:

Livello 1 — Macrostruttura: le sezioni formali principali (esposizione, sviluppo, ripresa nelle sonate; stanze e ritornelli nelle forme strofiche; sezioni in forme libere). Questo è il livello analizzato nella monografia.

Livello 2 — Mesostruttura: i periodi e le frasi all'interno delle sezioni (tema principale, transizione, secondo tema all'interno dell'esposizione; sottosezioni dello sviluppo). A questo livello, l'analisi evidenziale può identificare differenziali tra EV-DIR/1 (primo tema), EV-DIR/2 (secondo tema) e i materiali di transizione (che hanno spesso natura inferenziale, derivando da materiale precedente per frammentazione o sequenza).

Livello 3 — Microstruttura: le frasi e le semifrasi. A questo livello, i differenziali evidenziali sono più sottili e meno determinati, ma ancora identificabili: la frase

antecedente ha di solito maggiore autorità epistemica della frase conseguente, che ne è una risposta (e quindi in senso lato una derivazione).

Livello 4 — Gesto motivico: il singolo motivo e le sue trasformazioni. Questo è il livello di granularità più fine, in cui i differenziali evidenziali sono spesso microstrutturali e la loro analisi richiede la massima precisione nella definizione della soglia di derivabilità. Un motivo che viene ripetuto identico ha EV-DIR; un motivo che viene variato melodicamente mantiene l'EV-DIR con grado ridotto; un motivo che viene trasformato ritmicamente tende all'EV-INF; un motivo che viene strappato dal suo contesto originale e posto in un nuovo contesto funziona come auto-citazione e può avere un carattere EV-REP interno.

L'analisi multi-livello è necessaria per i repertori più complessi, in cui i differenziali evidenziali operano simultaneamente a più livelli e la tensione tra i livelli è parte dell'effetto complessivo. Un caso esemplare è il primo movimento della Quinta Sinfonia di Beethoven, in cui il motivo di quattro note funziona come EV-DIR fondante al Livello 1, come EV-INF elaborativo al Livello 2 (nel momento in cui viene usato per costruire le transizioni e le sequenze), e come EV-REP all'interno del movimento quando ritorna nella coda con la funzione di «citare» il proprio esordio. La complessità dell'analisi multi-livello è la complessità della musica stessa, non un'aggiunta artificiale del modello.

NOTA SUI TESTI MUSICALI ANALIZZATI

Le analisi condotte in questa monografia si basano sulle seguenti edizioni critiche: Beethoven, *Sinfonie*, Breitkopf & Härtel (Kritische Gesamtausgabe); Mahler, *Sinfonie*, Universal Edition; Šostakovič, *Quartetti*, Muzgiz/DSCH; Berio, *Sinfonia*, partitura Universal Edition; Schnittke, *Concerto Grosso n. 1*, partitura Universal Edition. Per le sonate di Beethoven si è usata l'edizione Henle Urtext. I riferimenti alle battute seguono la numerazione delle edizioni citate.

Analisi testuali ravvicinate: quattro laboratori evidenziali

Nota metodologica: le analisi che seguono integrano i Capitoli III e IV della monografia con l'esame ravvicinato delle partiture. I riferimenti alle battute usano le sigle consuete: bb. = battute, Es. = esposizione, Sv. = sviluppo, Rip. = ripresa, Cod. = coda. Le indicazioni dinamiche e agogiche sono quelle delle edizioni Breitkopf & Härtel (Beethoven) e Universal Edition (Mahler).

I. La Quinta Sinfonia di Beethoven op. 67, primo movimento:

la grammatica evidenziale nella sua forma più nuda

Il primo movimento della Quinta Sinfonia in do minore è il laboratorio evidenziale per eccellenza non perché sia il capolavoro che tutti sanno che è, ma perché Beethoven vi costruisce una struttura in cui i differenziali epistemici tra i materiali sono ridotti all'essenziale, esibiti con una chiarezza quasi pedagogica — come se il compositore avesse voluto mostrare, con il massimo di economia, che cosa significa per la musica affermare direttamente, inferire, e reaffermare dopo l'inferenza.

L'esordio (bb. 1-21): la genesi dell'EV-DIR assoluto

Le prime due battute — il motivo di quattro note presentato due volte, prima a piena orchestra poi ribattuto nella stessa forma — non cominciano nel silenzio nel senso consueto: cominciano nell'assenza, in ciò che precede qualunque contesto. Non c'è introduzione lenta, non c'è accordo preparatorio, non c'è gesto che stabilisca una tonalità prima che il motivo irrompa. Questa assenza di preparazione non è trascuratezza formale ma scelta epistemica precisa: il motivo si presenta come ciò che non ha bisogno di essere giustificato da precedenti, come materiale che si dà senza antefatto, come EV-DIR nella sua forma pura.

La caratteristica ritmica del motivo — tre ottavi e una semiminima, con la dinamica fortissimo — contribuisce a questo effetto di autorità non mediata. Il ritmo è identico nelle due presentazioni iniziali (bb. 1-2 e bb. 3-5), ma la seconda è abbassata di un tono (sol-sol-sol-mi bemolle nella prima, fa-fa-fa-re nella seconda): questa ripetizione con trasposizione non è una variazione che introduce dubbio ma una conferma che espande. Il motivo non viene «elaborato» nelle prime battute: viene ribadito, e il ribadire è l'atto evidenziale dell'autorità diretta che si conferma attraverso la reiterazione, non attraverso l'argomentazione.

Nelle bb. 6-21 — la sezione che conduce al fermato sulla battuta 21 e poi alla ripresa del motivo — il materiale del motivo viene usato per costruire una progressione che, analizzata in termini evidenziali, ha già una struttura gerarchica interessante. Le battute 6-13 presentano il motivo in sequenza discendente negli archi, con risposte dei fiati che lo ribattono su gradi diversi della scala: questa è ancora EV-DIR di primo grado, perché il materiale non si trasforma ma si reitera in configurazioni diverse dello stesso spazio tonale. Le battute 14-21, con la progressione cromatica ascendente che porta alla cadenza a vuoto e poi al fermato sulla dominante, introducono qualcosa di diverso: per la prima volta, il materiale del motivo viene usato non per ribadire ma per costruire tensione verso un punto di arrivo ancora da determinare. Questo è il primo affaccio dell'inferenzialità nell'esposizione — non ancora EV-INF nel senso pieno, ma

il preludio di esso, il momento in cui l'EV-DIR comincia a contenere in sé le condizioni del proprio passaggio all'EV-INF.

Il secondo tema (bb. 59-94): EV-DIR/2 nel campo già strutturato

Dopo la transizione modulante (bb. 44-58) che porta da do minore a mi bemolle maggiore, il secondo tema entra ai corni nella battuta 59. La sua natura epistemica è immediatamente diversa dal primo tema, e l'analisi evidenziale permette di descrivere questa differenza con precisione che termini come «lirico» o «contrastante» non raggiungono.

Il secondo tema è EV-DIR/2 nel senso introdotto nel Capitolo II: si presenta come affermazione diretta — è un tema nuovo, melodicamente autonomo, ritmicamente distinto dal motivo del primo tema —, ma la sua autonomia è condizionata dal campo evidenziale già stabilito. E questa condizione è strutturalmente visibile: il secondo tema è presentato sopra un accompagnamento che mantiene il ritmo del motivo principale (le due semiminime puntate che echeggeranno nelle ottave degli archi per tutta la transizione), come se il materiale del primo tema non si fosse del tutto ritirato ma avesse ceduto la superficie al secondo tema mantenendo il controllo della texture ritmica. Il campo epistemico del primo tema non scompare con l'entrata del secondo: rimane come infrastruttura, e il secondo tema si afferma direttamente su questa infrastruttura senza cancellarla.

La conseguenza analitica di questa osservazione è che il contrasto tematico dell'esposizione beethoveniana non è un contrasto tra due affermazioni epistemicamente equivalenti (come talvolta si legge nelle analisi tradizionali che parlano semplicemente di «tema maschile» e «tema femminile» in una contrapposizione di carattere), ma tra un EV-DIR/1 che stabilisce le condizioni e un EV-DIR/2 che afferma entro quelle condizioni. Questo spiega perché, nello sviluppo e nella ripresa, il secondo tema non ha lo stesso peso epistemico del primo: è una voce importante, ma la sua autorità è condizionata dall'autorità fondante del primo.

Lo sviluppo (bb. 123-248): l'inferenza come smontaggio analitico

Lo sviluppo del primo movimento della Quinta è uno dei più brevi e dei più densi nel repertorio sinfonico di Beethoven: 126 battute che comprimono un processo inferenziale di straordinaria radicalità. L'oggetto dell'inferenza è il motivo di quattro note, e il processo è la dimostrazione sistematica che quel motivo può essere decostruito nei propri elementi costitutivi e che tali elementi hanno proprietà strutturali che l'esposizione non aveva esibito.

Le prime battute dello sviluppo (bb. 123-132) mostrano il motivo nella sua forma originale, ma spostato su do maggiore (non minore): questo spostamento di modo è già un atto inferenziale minore, l'estrazione di un'implicazione del materiale originale che l'esposizione aveva lasciato latente. La tonalità di do minore non è la sola

possibilità del materiale: il materiale contiene anche do maggiore come possibilità. Lo sviluppo comincia esibendo questa possibilità non realizzata.

Nelle bb. 133-150, il motivo viene suddiviso: prima compare la sola testa ritmica (tre ottavi senza la risoluzione), poi la risoluzione da sola, poi i due elementi in dialogo antifona tra i diversi strumenti. Questo è EV-INF nel senso più preciso: Beethoven sta inferendo che il motivo è divisibile in componenti, che la sua coesione nell'esposizione era una coesione costruita che lo sviluppo può, e deve, analizzare nei propri costituenti. Il processo ha la struttura cognitiva dell'analisi — non dell'analisi musicologica ma dell'analisi nel senso di scomposizione nelle componenti — e la sua funzione epistemica è di mostrare che ciò che sembrava indivisibile (il motivo come unità) è in realtà composito, che le sue componenti hanno una vita propria.

La sezione centrale dello sviluppo (bb. 168-196) porta il motivo decostruito in una serie di modulazioni remote che percorrono fa minore, re bemolle maggiore, si bemolle minore: questa peregrinazione tonale non è ornamentazione ma inferenza tonale. Se il motivo è scomponibile nelle proprie componenti, e se queste componenti sono trasponibili indipendentemente, allora il motivo «implica» tutta la serie di tonalità in cui le sue componenti possono essere collocate. Lo sviluppo inferisce questa implicazione, la mostra, la esaurisce: dopo aver dimostrato che il motivo «contiene» le tonalità remote, la musica può tornare alla tonica con la forza di chi ha completato un argomento.

Il momento più straordinario del processo inferenziale è la battuta 196, dove il motivo decostruito — ridotto a un singolo gesto negli oboi, poi nei clarinetti, poi nei fagotti — viene lasciato quasi solo, sospeso su una dominante che non si risolve, con le sole viole e i violoncelli che tengono un pianissimo ossessivo sul la bemolle. Questo è il punto più lontano dall'EV-DIR dell'intera sinfonia: il materiale fondante è stato così radicalmente decostruito che sembra aver perso la propria identità, che l'inferenza ha portato così lontano dalle premesse da rendere incerto il ritorno. L'evidenzialità è al minimo: il materiale non si afferma più, non si può dire da dove viene o dove va, è sospeso in una zona di indeterminatezza epistemica che prepara il ritorno della ripresa con la massima tensione possibile.

La ripresa (bb. 248-374): EV-DIR-POST-INF e la sua forza

La ripresa della Quinta è celebre per il suo inserimento inatteso dell'oboe solista — quattro battute di cadenza improvvisata prima che il tema rientri in piena forza (bb. 268-271). Questo gesto non è decorativo: è epistemicamente funzionale. L'oboe interrompe il ritorno del tema prima che si stabilisca completamente, come se il materiale fosse ancora incerto sulla propria identità dopo il processo di decostruzione dello sviluppo. E poi il tema rientra, con tutta la forza del fortissimo orchestrale, nelle bb. 272 e seguenti.

In termini evidenziali, questa rientra è EV-DIR-POST-INF nel senso più completo: il materiale si reafferma con l'autorità dell'evidenziale diretto, ma il suo contesto ha

cambiato il significato di questa autorità. Non è la stessa affermazione dell'esposizione: è un'affermazione che porta su di sé la memoria dell'inferenza che l'ha attraversata, che sa — per così dire — di aver resistito alla decostruzione dello sviluppo. La sua forza non è l'autorità bruta dell'esordio ma l'autorità conquistata del materiale che si è dimostrato capace di sopportare l'analisi delle proprie componenti e di ritornare integro.

La coda (bb. 374-502) estende questa reaffermazione in modo che la teoria tradizionale descrive come «affermazione della tonalità di do minore». Ma questa descrizione è incompleta: la coda non «afferma la tonalità» in astratto — afferma il materiale nella sua pienezza epistemica dopo il completamento del ciclo EV-DIR/EV-INF/EV-DIR-POST-INF. Le ultime ventisette battute del movimento — il martellare ossessivo del motivo su do minore — non sono eccesso enfatico ma conclusione strutturalmente necessaria di un argomento epistemico: il materiale che era stato decostruito viene qui ridestruttato nella propria forma più elementare, confermato non come struttura complessa ma come gesto puro, come il fatto bruto con cui il movimento aveva cominciato — ma ora il fatto bruto non è più ingenuo, porta la storia della propria analisi.

II. La Sonata op. 57 «Appassionata» di Beethoven, primo movimento:

l'EV-DIR come problema, non come dato

L'Appassionata pone fin dall'inizio un problema evidenziale che la Quinta Sinfonia non pone: il primo tema non si presenta come fatto bruto indiscutibile, ma come qualcosa che deve conquistare la propria autorità nel corso dell'esposizione stessa. L'EV-DIR non è qui il punto di partenza ma il punto di arrivo — o meglio, un punto di arrivo sempre provvisorio, sempre minacciato, mai pienamente raggiunto.

L'esordio enigmatico (bb. 1-16)

Le prime sedici battute dell'Appassionata presentano il primo tema in fa minore, pianissimo, agli archi (nell'originale pianoforte: mano sinistra in ottave basse, mano destra in una melodia che si muove per semitoni discendenti). Il profilo melodico — fa-mi bemolle-re-do diesis — è cromativo, ambiguo, costruito su semitoni che non si risolvono stabilmente. Già nella quinta battuta, la risposta del tema sale di un tono (sol-fa-mi bemolle-re) invece di cadere sulla tonica attesa: il materiale non si stabilizza, non produce la cadenza che permetterebbe di identificarlo come affermazione tonale stabile.

Il gesto che segue alle bb. 14-16 — l'accordo fortissimo di fa bemolle maggiore che interrompe bruscamente il pianissimo — è uno dei più sconcertanti nell'apertura di qualunque sonata del periodo. Non è una modulazione preparata, non è una derivazione dalla struttura tematica precedente: è un'interruzione, un corpo estraneo che si inserisce nell'EV-DIR ancora in formazione del primo tema e lo blocca prima che si sia stabilito. In termini evidenziali, questo è un disturbo dell'asserzione diretta: il materiale sta cercando di darsi come EV-DIR, e un elemento apparentemente EV-REP (l'accordo fortissimo ha il carattere di un materiale proveniente da un altro registro espressivo, quasi da un'altra voce) lo interrompe.

Questa struttura — tema che cerca di stabilirsi come EV-DIR, interruzione che lo impedisce, ripresa del tentativo — si ripete più volte nell'esposizione, e in ogni caso la logica è la stessa: l'EV-DIR del primo tema dell'Appassionata è un EV-DIR in costruzione, non un EV-DIR dato. Questo è strutturalmente diverso dall'apertura della Quinta, dove l'EV-DIR era immediato e incontestato. Nell'Appassionata, l'autorità epistemica del primo tema deve essere conquistata nel corso dell'esposizione, e questa conquista non è mai definitiva: anche nella ripresa, il tema ritorna in una forma che porta visibilmente i segni della propria precarietà originale.

Lo sviluppo (bb. 135-202): l'inferenza come amplificazione della precarietà

Lo sviluppo dell'Appassionata non parte da un materiale epistemicamente stabile — come nella Quinta, dove il motivo aveva conquistato la propria autorità nel corso dell'esposizione — ma da un materiale che era già epistemicamente precario. Il risultato è che il processo inferenziale non può «decostruire» qualcosa di compatto, ma deve lavorare con materiale che era già in stato di tensione interna.

Le prime battute dello sviluppo (bb. 135-150) presentano il primo tema in re bemolle maggiore — la tonalità dell'accordo-interruzione dell'esordio, ora diventata base tonale per lo sviluppo intero. Questa scelta non è casuale: porta il materiale del primo tema nel territorio dell'elemento che lo aveva interrotto nell'esposizione, costringendolo a un confronto con la propria alterità. Il processo inferenziale che ne deriva non è l'analisi sistematica della Quinta, ma qualcosa di più simile a un interrogatorio: il materiale viene posto in condizioni crescenti di pressione tonale e ritmica per vedere fino a dove può resistere.

La sezione culminante dello sviluppo (bb. 167-194) porta questo interrogatorio al limite. La texture si riduce progressivamente: le ottave della mano sinistra diventano più acute, il registro si alza, la dinamica si accumula fino al fortissimo, e poi improvvisamente crolla nel pianissimo delle bb. 194-202, dove il tema si riaffaccia in una forma quasi irriconoscibile — ridotto a un profilo melodico frammentato, come se il processo inferenziale l'avesse consumato piuttosto che analizzato.

La ripresa (bb. 203-262): la reaffermazione come conferma della fragilità

La ripresa dell'Appassionata realizza il tipo più complesso di EV-DIR-POST-INF: non è la conferma trionfale di un materiale che ha resistito alla prova, ma la conferma dolente di un materiale che è sopravvissuto portando i segni della prova su di sé. Il tema ritorna in fa minore, nella stessa forma dell'esposizione, ma dopo quello che lo sviluppo ha fatto con esso non può essere udito nello stesso modo. La sua precarietà originale è ora compresa come strutturale, non come transitoria: il tema non acquisisce nell'esposizione la stabilità che mancava nell'esordio, perché lo sviluppo ha dimostrato che quella precarietà è la sua identità più profonda.

Il gesto più rivelatore viene nella coda (bb. 239 e seguenti nell'edizione Henle, con il Presto finale): Beethoven accelera il tempo finale a Presto e porta il materiale del primo tema in una corsa disperata verso la conclusione cadenzale finale. Questa corsa non è affermazione: è fuga verso la conclusione, precipitazione verso la fine come unico modo di chiudere un discorso che non poteva essere risolto nel senso delle sonate classiche precedenti. La coda dell'Appassionata non è conferma epistemica ma esaurimento epistemico: il materiale non viene riaffermato con forza rinnovata ma spinto fino al limite delle proprie possibilità e quindi fatto cessare. L'EV-DIR finale è autoritario ma non sereno, affermativo ma non trionfante — la firma di un EV-DIR-POST-INF che ha attraversato una prova che non si è conclusa con la vittoria.

III. La Prima Sinfonia di Brahms in do minore op. 68, primo movimento:

evidenzialità e «peso storico» del materiale

La Prima Sinfonia di Brahms pone un problema evidenziale peculiare che deriva dal contesto storico-culturale in cui è stata composta: Brahms scrive la propria Prima Sinfonia ventuno anni dopo aver annunciato di starne componendo una, nel 1876, sotto il peso esplicito dell'eredità beethoveniana — un peso che Hans von Bülow avrebbe reso verbale con la formula del «Decima Sinfonia di Beethoven». Questo peso non è soltanto psicologico: è strutturalmente visibile nella composizione, nel modo in cui Brahms gestisce i propri materiali tematici come se portassero su di sé la storia di tutto il materiale sinfonico che li ha preceduti. La Prima Sinfonia di Brahms è un'opera in cui il problema evidenziale si pone a un livello che trascende la struttura interna del singolo movimento: è il problema di come un compositore possa presentare il proprio materiale come EV-DIR in un momento in cui la tradizione di cui è erede rende impossibile qualsiasi affermazione completamente non mediata.

L'introduzione lenta (bb. 1-38): l'EV-DIR differito

Il primo movimento della Prima Sinfonia comincia con un'introduzione lenta — Un poco sostenuto — di 38 battute. Questa scelta è già di per sé un atto evidenziale: Brahms non può, o non vuole, cominciare con l'affermazione diretta nel senso della Quinta di Beethoven. Deve prima costruire il contesto, stabilire le condizioni, preparare il terreno per un'affermazione che non potrà mai essere così immediata come quella del proprio modello.

L'introduzione presenta tre elementi che saranno tutti rilevanti per lo sviluppo del movimento: un'ascesa cromatica negli archi (bb. 1-8), un controtemporale discendente nei fiati (bb. 1-8), e un elemento ritmico puntato che compare alle bb. 9-16. Nessuno di questi elementi è un «tema» nel senso classico: sono materiali preparatori, elementi che stabiliscono le condizioni tonali e timbriche del movimento senza ancora affermare un contenuto tematico determinato. In termini evidenziali, questa introduzione è una zona di EV-DIR condizionato: il materiale si dà direttamente, ma in una forma che non è ancora sufficiente a fondare il discorso — è come un parlante che dica «ho visto con i miei occhi» prima ancora di specificare che cosa ha visto.

Il tema principale del movimento (Allegro, b. 39) emerge dall'introduzione lenta attraverso una transizione — le bb. 37-38 con il fortissimo di tutti gli strumenti — che ha il carattere di una rottura più che di una preparazione. Il tema non emerge gradualmente dall'introduzione: irrompe, come se Brahms avesse voluto distinguere nettamente tra la zona preparatoria dell'introduzione e la zona assertiva dell'Allegro. Ma questa irruzione non produce un EV-DIR della stessa natura immediata della Quinta: il tema porta su di sé la storia dell'introduzione che l'ha preceduto, è condizionato dal peso del contesto che Brahms ha costruito prima di presentarlo.

Il tema principale (bb. 39-66): EV-DIR sotto pressione storica

Il tema principale dell'Allegro — il tema in do minore costruito su un profilo ascendente con sincopi e abbellimenti cromatici — è un materiale che si presenta come EV-DIR ma che porta visibilmente i segni di ciò che la teoria evidenziale musicale chiama «pressione storica»: il fatto che questo tema emerge dopo decenni di ritardo, in un momento in cui il genere sinfonico era stato occupato con tale intensità dai predecessori da rendere ogni nuovo tema un EV-DIR carico della memoria di altri temi. Il tema della Prima di Brahms non è ingenuo: sa di arrivare dopo Beethoven, dopo Schumann, dopo una tradizione che ha stabilito i parametri del materiale sinfonico in modo così determinante che ogni nuovo materiale è implicitamente in dialogo con essi.

Questa pressione storica si manifesta strutturalmente nel modo in cui Brahms costruisce il suo tema: non con la semplicità di profilo che caratterizza i temi beethoveniani di alta autorità epistemica, ma con un grado di cromatismo e di sincopatura che segnala consapevolezza del proprio momento storico, riflessività sul proprio statuto di materiale sinfonico. Il tema di Brahms è un EV-DIR che conosce la propria difficoltà.

Lo sviluppo (bb. 121-222): inferenza su materiale già inferito

Lo sviluppo della Prima di Brahms affronta il problema di lavorare inferenzialmente su materiale che era già, in una certa misura, inferenziale — o almeno riflessivamente carico — nella propria forma espositiva. Il risultato è un processo di doppia inferenza: Brahms non soltanto estrae le implicazioni strutturali del tema (come Beethoven nella Quinta), ma estrae le implicazioni delle implicazioni, lavora con materiale che ha già portato su di sé il peso dell'elaborazione.

Il procedimento centrale dello sviluppo brahmsiano è la tecnica dello «sviluppo motivico» (Brahms usava l'espressione *entwickelnde Variation*, variazione sviluppante, mutuata da Schoenberg retrospettivamente) in cui il materiale non viene decostruito nelle proprie componenti ma variato in modo che ciascuna variazione sia al tempo stesso dipendente dalla precedente e già qualcosa di nuovo. In termini evidenziali, questo produce una catena di EV-INF in cui ciascun anello è derivato dall'anello precedente ma non direttamente dall'originale: è inferenza stratificata, ragionamento in cui le premesse di ciascun passo sono le conclusioni del passo precedente.

La ripresa (bb. 223-299) e il famoso tema del finale

La ripresa del primo movimento non risolve la tensione epistemica accumulata con la semplicità trionfante della Quinta: è una ripresa che porta il peso dell'intero processo precedente senza poterlo dissolvere. Il tema ritorna in do minore, nella sua forma originale, ma l'effetto di reaffermazione è meno netto, meno definitivo di quanto non sia nelle sonate e sinfonie beethoveniane. E la soluzione di Brahms a questa impossibilità di reaffermazione completa è straordinaria: non risolve il problema nel primo movimento, ma lo porta attraverso i movimenti successivi fino al finale, dove il celebre tema corale del quarto movimento — così simile, nella sua struttura, al tema della «Gioia» del finale della Nona di Beethoven — realizza infine una reaffermazione che non è EV-DIR-POST-INF nel senso del singolo movimento ma EV-DIR a conclusione di un'intera sinfonia. La Prima di Brahms è un'opera in cui il ciclo evidenziale si compie sull'arco dei quattro movimenti, non all'interno di un solo movimento: l'EV-DIR fondante del primo movimento non trova la propria reaffermazione nel primo movimento ma nel quarto.

IV. La Prima Sinfonia di Mahler in re maggiore, primo movimento:

nascita dell'EV-DIR dal caos evidenziale

L'analisi del primo movimento della Prima Sinfonia di Mahler, anticipata nel Capitolo IV, merita ora l'esame ravvicinato promesso. Il movimento è intitolato «Wie ein

Naturlaut» — «Come un suono della natura» — e questa indicazione programmatica non è ornamentale ma strutturalmente rilevante per l'analisi evidenziale: il «suono della natura» è un suono che si dà senza soggetto, senza parlante, senza la posizione epistemica che un soggetto determinerebbe. È, in questo senso, un suono pre-evidenziale — un suono che precede la distinzione tra testimonianza, inferenza e riporto, che esiste prima che qualunque soggetto si costituisca come posizione epistemica.

L'esordio (bb. 1-30): la zona pre-evidenziale

Le prime trenta battute del movimento presentano qualcosa che non è ancora materiale tematico ma la condizione di possibilità del materiale tematico. Il pedale di la su sette ottave — che Mahler indica nella partitura con una barra verticale che attraversa tutti i pentagrammi — non è un tema, non è un accordo, non è neppure un suono determinato nel senso della forma musicale tradizionale: è un rumore di fondo, una presenza acustica che precede la forma. Sopra questo pedale, i clarinetti cominciano a produrre figure di fanfara — quarte discendenti, richiami di uccelli — che sono già materiale, ma materiale nel senso pre-tematico: suoni che emergono dal fondo senza ancora assumere una funzione formale determinata.

In termini evidenziali, questa zona di apertura è precisamente ciò che si è chiamato nel Capitolo IV «zona pre-evidenziale»: non c'è né EV-DIR né EV-INF né EV-REP perché non c'è ancora asserzione. Il materiale non viene presentato come dato, inferito o riportato: viene lasciato emergere, come se la musica stesse cercando le proprie condizioni di possibilità prima di poter affermare qualcosa.

L'emergenza del tema (bb. 30-62): la costituzione dell'EV-DIR

Il tema principale del movimento — la melodia cantata dai violoncelli alle bb. 30-38 — non emerge improvvisamente come il motivo della Quinta: si costituisce gradualmente, come se si stesse formando davanti all'ascoltatore. La melodia è tratta dal Lied «Ging heut' Morgens übers Feld» del ciclo *Lieder eines fahrenden Gesellen* dello stesso Mahler: è dunque, tecnicamente, un EV-REP intradiegetico — materiale già esistente nel corpus del compositore, «citato» dalla sua stessa musica precedente. Ma nel contesto del primo movimento della Prima Sinfonia, questo materiale non si presenta come citazione: si presenta come EV-DIR, come il tema fondante del movimento, come il contenuto che emerge dalla zona pre-evidenziale e si afferma come punto di riferimento.

Questa è una delle situazioni più complesse che si possano incontrare nell'analisi evidenziale musicale: un materiale che è tecnicamente EV-REP (è già stato composto, appartiene a un corpus precedente) ma che viene presentato strutturalmente come EV-DIR (è il tema fondante del movimento, emerge dal silenzio come affermazione originale). La tensione tra le due categorie è reale e percepibile: chi conosce i *Lieder eines fahrenden Gesellen* sentirà questo tema con una diversa posizione epistemica rispetto a chi lo ascolta per la prima volta nella sinfonia. L'ascoltatore esperto è in grado di

udire simultaneamente l'EV-REP (riconosce la citazione) e l'EV-DIR (riconosce la funzione formale del materiale), e questa simultaneità di letture è precisamente l'effetto che Mahler produce deliberatamente.

Lo sviluppo (bb. 164-289): l'inferenza come grottesco

Lo sviluppo del primo movimento mahleriano è strutturalmente EV-INF, ma la natura del processo inferenziale è radicalmente diversa da quella beethoveniana. In Beethoven, l'inferenza era analitica: si estraevano le componenti del materiale per mostrare le sue implicazioni strutturali. In Mahler, l'inferenza è trasformativa in senso quasi metamorfico: il materiale viene portato attraverso stati così diversi dalla propria forma originale che il risultato non sembra una derivazione ma una mutazione. Il tema del Lied, nello sviluppo, viene trattato con un'ironia e un grottesco che non hanno precedenti nella tradizione sinfonica: il Ländler che entra nelle bb. 220 e seguenti è un EV-REP nuovo, un materiale proveniente dall'Austria popolare che si sovrappone al processo inferenziale del tema principale, producendo quella che nell'Appendice Tecnica A si è chiamato «tensione evidenziale elevata» tra EV-INF del tema principale e EV-REP del Ländler.

Il terzo movimento (bb. 1-69): l'EV-REP come identità strutturale

Il terzo movimento della Prima Sinfonia — la citazione di «Frère Jacques» in minore — merita un'analisi ravvicinata perché è il caso più nitido di EV-REP in tutta la letteratura sinfonica. La canzone è presentata in canone ai contrabbassi (bb. 1-8), poi ai violoncelli (bb. 8-16), poi alle viole (bb. 16-24), poi ai violini secondi (bb. 24-32): questo canone non è soltanto un dispositivo contrappuntistico, è un dispositivo evidenziale. Il canone dilata il materiale nel tempo, lo fa riemergere da voci diverse in successione, come se la canzone fosse un materiale che si sente «da lontano» e che si avvicina progressivamente — il modello acustico è quello di un richiamo che viene da una distanza e che si fa sempre più vicino, che viene riportato da voci sempre più presenti.

La trasposizione in modo minore è già stata discussa nel Capitolo IV, ma nell'analisi ravvicinata diventa ancora più significativa. Nelle battute 1-8, la canzone in modo minore suonata dai contrabbassi produce un effetto che va al di là dello «straniamento» generico: è come se il riporto (EV-REP) portasse con sé una correzione implicita, come se la voce che riporta dicesse «ho sentito dire questa canzone, ma ciò che ho sentito non era così — era questo». La trasposizione in minore non è una deformazione del materiale citato: è un'affermazione su ciò che il materiale citato contiene davvero, ciò che la versione maggiore nascondeva. In questo senso, il terzo movimento della Prima di Mahler realizza la formula EV-INF[EV-REP(m)] prima ancora di Šostakovič: è l'inferenza critica applicata alla citazione, l'estrazione delle implicazioni nascoste di un materiale riportato attraverso la sua trasformazione.

Evidenzialità Musicale — Supplemento Filosofico

Confronto con la letteratura: dove la proposta si situa nel dibattito

---

Nota: questo supplemento si propone come un capitolo aggiuntivo, collocabile tra la Parte Seconda e la Parte Terza della monografia, o in alternativa come secondo capitolo della Parte Prima. La sua funzione è di situare esplicitamente la proposta nel panorama della filosofia analitica della musica, confrontandosi con le posizioni di Levinson, Scruton, Nussbaum, Kivy e Davies in modo più sostenuto di quanto non faccia la bibliografia commentata.

La proposta nel panorama della filosofia analitica della musica: un confronto sostenuto

Ogni proposta genuinamente nuova deve situarsi rispetto al campo di problemi che intende affrontare, e deve farlo non soltanto attraverso note a piè di pagina ma attraverso un confronto esplicito con le posizioni più significative che l'hanno preceduta. Questo è il compito del presente supplemento: mostrare in che punto preciso la proposta dell'evidenzialità musicale si innesta nel dibattito filosofico sulla musica, dove diverge dalle posizioni consolidate, dove le presuppone, e dove le corregge.

Il dibattito filosofico sulla musica negli ultimi quarant'anni si è concentrato su alcuni nuclei problemtici che sono rilevanti per la proposta: la questione del contenuto musicale (se la musica abbia o meno contenuto semantico, e di quale tipo), la questione dell'espressione musicale (come la musica esprima stati emotivi e in che relazione stia l'espressione con la struttura formale), e la questione dell'ascolto (quale tipo di esperienza cognitiva produca l'ascolto musicale attento). Ciascuno di questi nuclei interseca la proposta evidenziale in punti diversi e in modo diverso.

Levinson e l'ascolto «catenato»: una tensione produttiva

La posizione di Jerrold Levinson sull'ascolto musicale — elaborata soprattutto in *Music in the Moment* (1997) e in numerosi saggi successivi — è quella che si trova in tensione più diretta con la proposta di questa monografia, e per questo merita un'attenzione particolare.

Levinson sostiene una teoria dell'ascolto musicale che chiama «catenata» (concatenationist): l'ascolto musicale adeguato non è quello che comprende la struttura formale globale di un'opera — che coglie la sonata come totalità, che vede lo sviluppo in relazione all'esposizione e alla ripresa —, ma quello che si concentra sull'esperienza sequenziale delle note nell'ordine in cui si presentano, cogliendo le relazioni locali tra frasi adiacenti piuttosto che le relazioni globali tra sezioni distanti. La forma non ha, per Levinson, l'importanza che la tradizione teorica le ha attribuito: ciò che conta nell'ascolto è l'esperienza immediata del suono nel tempo, non la comprensione della struttura complessiva.

Se la posizione di Levinson fosse corretta nel senso forte, la proposta dell'evidenzialità musicale sarebbe in difficoltà: i differenziali evidenziali che si sono descritti sono differenziali che operano a livello di macrostruttura (la relazione tra esposizione e sviluppo, tra tema originale e tema citato), e se questa macrostruttura non è rilevante per l'ascolto adeguato, allora i valori evidenziali non sono rilevanti per l'esperienza musicale. L'evidenzialità musicale diventerebbe una categoria teorica senza ancoraggio nell'esperienza — un'astrazione analitica utile per i musicologi ma priva di rilevanza per la musica come fenomeno vissuto.

La risposta a questa sfida levinsonian richiede di distinguere tra due domande che Levinson tende a tenere unite: la domanda su come la maggior parte degli ascoltatori ascolta la musica, e la domanda su quale ascolto sia esteticamente adeguato alla musica come struttura. Sul primo punto, Levinson ha probabilmente ragione: la maggior parte degli ascoltatori, anche ascoltatori educati e attenti, non elabora consapevolmente le relazioni formali globali nel corso dell'ascolto. Ma questa osservazione empirica non risponde alla domanda normativa: quale tipo di comprensione è necessaria per cogliere pienamente ciò che la musica fa?

È qui che la ricerca psicolinguistica sull'evidenzialità diventa rilevante in modo inatteso. Gli studi di Papafragou e Gleitman (2011), citati nel Capitolo I, mostrano che i parlanti di lingue con evidenzialità grammaticalizzata elaborano le distinzioni di fonte epistemica automaticamente, senza sforzo consapevole, nella stessa misura in cui elaborano qualsiasi altra categoria grammaticale. Se la dimensione evidenziale dell'ascolto musicale funziona in modo analogo — e l'ipotesi è che funzioni così, almeno per gli ascoltatori esperti che hanno interiorizzato le strutture formali della tradizione —, allora la comprensione dei differenziali evidenziali non richiede consapevolezza riflessiva nel corso dell'ascolto: avviene automaticamente, come un aspetto dell'elaborazione cognitiva della struttura musicale che l'ascoltatore esperto ha già automatizzato. L'evidenzialità musicale non è una categoria teorica sovrapposta dall'analista: è una struttura che l'ascoltatore esperto elabora cognitivamente, anche senza poterla nominare.

Questa risposta suggerisce anche una critica più diretta alla posizione di Levinson. La tesi dell'ascolto «catenato» presuppone che le relazioni locali e le relazioni globali siano alternative, e che le prime siano cognitivamente più fondamentali delle seconde. Ma è

possibile che questa presupposizione sia sbagliata: che le relazioni globali siano elaborate cognitivamente in modo non meno automatico delle relazioni locali, che la comprensione della struttura formale — inclusa la distinzione tra esposizione e sviluppo, tra tema diretto e tema inferito — avvenga in modo implicito nell'ascolto esperto senza richiedere riflessione consapevole. La ricerca sulla cognizione musicale (Huron, 2006; Narmour, 1990) suggerisce che questo sia il caso: l'ascoltatore esperto forma aspettative strutturali che vanno ben al di là delle relazioni locali, e che includono aspettative sullo sviluppo formale globale. Se queste aspettative sono operative durante l'ascolto, allora le relazioni globali che l'analisi evidenziale descrive sono presenti nell'esperienza anche quando non sono tematizzate riflessivamente.

Scruton e il suono inteso come gesto: un'alleanza parziale

Roger Scruton — nella sua monumentale *The Aesthetics of Music* (1997) e nel successivo *Understanding Music* (2009) — sviluppa una filosofia della musica che ha alcune convergenze con la proposta evidenziale, ma che diverge in un punto cruciale. Scruton sostiene che la comprensione musicale consiste nel sentire il suono come gesto, come movimento intenzionale nello spazio metaforico del tono: i suoni musicali non sono semplicemente eventi acustici ma azioni, cose che si fanno piuttosto che cose che accadono. La melodia non «sale» in senso fisico — le frequenze aumentano —, ma sale in senso metaforico perché l'ascoltatore la sente come un gesto ascendente, come qualcosa che compie un movimento nello spazio virtuale della musica.

Questa prospettiva ha una rilevanza diretta per la proposta evidenziale: se i suoni musicali sono gesti, se hanno la struttura cognitiva delle azioni piuttosto che degli eventi, allora hanno anche qualcosa di analogo a una posizione enunciativa — sono atti di un soggetto (la «voce compositiva implicita» di cui si è parlato nel Capitolo II), non meri eventi in un campo fisico neutro. La prospettiva scrutoniana fornisce dunque un supporto per una delle tesi più contestate di questa monografia: che la musica abbia qualcosa di analogo a un soggetto dell'asserzione.

Ma la convergenza ha un limite importante. Scruton, nel descrivere la musica come gesto, si concentra sulla dimensione espressiva — i gesti musicali esprimono stati emotivi, stati intenzionali, «la vita della mente» nel senso hegeliano —, non sulla dimensione epistemica. Per Scruton, la domanda rilevante sul gesto musicale è «che cosa esprime?», non «come lo sa?». La proposta evidenziale aggiunge una dimensione che la fenomenologia scrutoniana del gesto non contempla: la dimensione della fonte epistemica, della modalità con cui il gesto si situa rispetto al proprio sapere. Un tema che si presenta come EV-DIR non è soltanto un gesto espressivo: è un gesto che si presenta come testimonianza diretta di se stesso, che porta in sé la garanzia della propria autorità epistemica. Questa dimensione non è riducibile all'espressività: è autonoma rispetto a essa, e l'analisi evidenziale la cattura là dove l'estetica del gesto scrutoniana non arriva.

La critica che si può rivolgere a Scruton da questa prospettiva è dunque di incompletezza piuttosto che di errore: la filosofia del gesto musicale descrive correttamente una dimensione fondamentale dell'esperienza musicale, ma omette la dimensione epistemica che l'evidenzialità musicale si propone di descrivere. Le due prospettive non si contraddicono: si completano, e una fenomenologia musicale completa richiederebbe entrambe.

Nussbaum e la musica come conoscenza emotiva: un territorio confinante

Martha Nussbaum — soprattutto in *Upheavals of Thought* (2001), nel capitolo dedicato alle emozioni musicali — ha sviluppato la tesi che la musica sia una forma di conoscenza, in particolare di conoscenza emotiva: che ascoltare musica non sia soltanto ricevere stimoli estetici o provare emozioni contingenti, ma comprendere qualcosa sul mondo delle emozioni, sul loro funzionamento, sulla loro struttura. La musica di Mahler, per Nussbaum, non ci dice qualcosa sulla propria struttura formale ma qualcosa sulla struttura dell'esperienza dell'abbandono, del lutto, della nostalgia. La conoscenza che la musica produce è conoscenza emotivo-esperienziale, non conoscenza proposizionale.

La proposta dell'evidenzialità musicale si trova in un rapporto più complesso con la posizione nussbaumiana di quanto non sembri a prima vista. Da un lato, la proposta condivide con Nussbaum l'idea che la musica sia una forma di conoscenza — e in questo senso si oppone all'estetica formalista della pura struttura —: la dimensione evidenziale è precisamente una dimensione epistemica, un modo in cui la musica organizza il proprio «sapere» rispetto al proprio materiale. Dall'altro, la proposta diverge da Nussbaum su un punto cruciale: la conoscenza musicale che si propone di descrivere non è conoscenza emotiva ma conoscenza strutturale — conoscenza sulla fonte e sull'autorità epistemica del materiale musicale, non conoscenza sull'esperienza emotiva che la musica evoca.

Questa divergenza non è una critica a Nussbaum: è una diversa delimitazione del tipo di conoscenza che la musica produce. Nussbaum ha ragione nel sostenere che la musica produce conoscenza, ma sbaglia — o almeno è incompleta — nel limitare questa conoscenza al dominio emotivo. La conoscenza che l'evidenzialità musicale descrive è di tipo diverso: è conoscenza sulla struttura dell'asserzione, sulla gerarchia delle fonti, sulla modalità con cui un discorso musicale si posiziona rispetto al proprio materiale. Questa è conoscenza formale-epistemica, non emotiva — anche se le due dimensioni possono sovrapporsi e interagire, come accade in Mahler dove la dimensione epistemica dell'EV-REP è inseparabile dalla dimensione emotiva della nostalgia.

Il contributo più importante di Nussbaum per la proposta evidenziale è però indiretto: la sua difesa della tesi che la musica produca conoscenza fornisce un argomento contro l'obiezione dell'asellatività affrontata nel Capitolo I. Se la musica produce

conoscenza — anche se conoscenza emotiva, anche se conoscenza non proposizionale —, allora ha senso chiedersi come la produce, attraverso quali strutture, con quali modalità epistemiche. La proposta evidenziale è, in questo senso, un'articolazione della tesi nussbaumiana in una direzione che Nussbaum non ha sviluppato: non «che cosa sa la musica» ma «come lo sa».

Kivy e il formalismo «aumentato»: l'interlocutore principale

Peter Kivy è l'interlocutore più difficile e più importante per la proposta di questa monografia. La sua evoluzione dalla posizione espressionista dei primi lavori (*The Corded Shell*, 1980) verso il formalismo «aumentato» di *Music Alone* (1990) e delle opere successive lo porta a difendere la tesi che la musica strumentale «pura» — la musica senza testo e senza programma — non ha contenuto cognitivo nel senso dell'asserzione: non afferma proposizioni, non esprime stati emotivi del compositore, non «dice» nulla di vero o falso sul mondo. Quello che la musica fa, per Kivy, è produrre strutture sonore bellissime e complesse che vengono comprese come strutture, non come asserzioni. Il piacere estetico della musica è il piacere della struttura percepita, non il piacere di una conoscenza acquisita.

La difficoltà di questa posizione, per la proposta evidenziale, è che Kivy non nega che la musica abbia struttura formale — ovviamente ha struttura formale, e Kivy è un analista acuto delle strutture formali —, ma nega che questa struttura abbia una dimensione semantica o epistemica: è struttura senza contenuto, forma senza asserzione. Se Kivy ha ragione, la proposta dell'evidenzialità musicale è un errore categoriale: si attribuisce alla struttura musicale una dimensione (la dimensione della fonte epistemica) che la struttura non possiede, non perché sia nascosta o latente ma perché semplicemente non c'è.

La risposta a Kivy richiede di distinguere tra due domande che il suo formalismo tende a confondere: la domanda se la musica produca asserzioni nel senso proposizionale (con condizioni di verità rispetto a stati del mondo), e la domanda se la struttura musicale abbia una dimensione epistemica nel senso di organizzare il proprio materiale secondo relazioni di fonte e autorità. Kivy risponde negativamente alla prima domanda — e su questo ha ragione, come si è riconosciuto nel Capitolo II —, ma la risposta negativa alla prima non implica una risposta negativa alla seconda. La struttura musicale può avere una dimensione epistemica senza produrre asserzioni proposizionali: può organizzare il proprio materiale in gerarchie di fonte e di autorità senza che queste gerarchie si riferiscano a stati del mondo.

Il punto cruciale è che la dimensione epistemica che la proposta descrive non riguarda il rapporto tra la musica e il mondo esterno, ma il rapporto interno alla musica tra i suoi materiali. Quando si dice che il tema dell'esposizione è EV-DIR, non si dice che esso «afferma» qualcosa di vero sul mondo: si dice che esso occupa una posizione di autorità epistemica rispetto agli altri materiali della stessa composizione, che è presentato come il punto di partenza da cui il discorso musicale muove, che la sua

relazione con il materiale dello sviluppo è analoga alla relazione tra premessa e inferenza. Questa è una proprietà interna della struttura musicale, non una proprietà del rapporto tra la struttura e il mondo. Kivy non ha strumenti per negare questa proprietà interna: la sua critica riguarda il rapporto tra musica e mondo, non l'organizzazione interna delle strutture musicali.

Si potrebbe però formulare una versione più sofisticata dell'obiezione kiviana: anche ammesso che le strutture musicali abbiano proprietà interne analizzabili in termini epistemici, chi decide che queste proprietà vadano descritte con il vocabolario dell'evidenzialità piuttosto che con il vocabolario puramente strutturale della teoria musicale tradizionale? La risposta, di nuovo, è la produttività analitica: il vocabolario evidenziale permette di descrivere proprietà delle strutture musicali che il vocabolario tradizionale non descrive con la stessa precisione. Non si tratta di sostituire la teoria formale con la teoria evidenziale, ma di aggiungere una dimensione descrittiva che la teoria formale non aveva.

Davies e l'espressione come contorno: l'alleato naturale

Stephen Davies — soprattutto in *Musical Meaning and Expression* (1994) — è il filosofo con cui la proposta di questa monografia ha le convergenze più profonde, anche se nei punti di convergenza la proposta va sistematicamente oltre ciò che Davies ha sviluppato.

La tesi centrale di Davies — che la musica esprima emozioni attraverso l'analogia tra i propri contorni dinamici (tensione, risoluzione, ascesa, discesa, accelerazione, ritardo) e i contorni comportamentali e posturali delle emozioni umane — è compatibile con la proposta evidenziale e può essere integrata con essa. Se la musica esprime emozioni attraverso i contorni, e se i contorni hanno dimensioni epistemiche (un contorno che si afferma con autorità ha una diversa qualità espressiva rispetto a un contorno che si presenta come derivato o riportato), allora la dimensione evidenziale e la dimensione espressiva nel senso di Davies sono due aspetti dello stesso fenomeno. La differenza tra il tema espositivo e il tema dello sviluppo non è soltanto la differenza tra un contorno emozionale diretto e un contorno trasformato: è anche la differenza tra un contorno che si presenta con autorità epistemica diretta e un contorno che si presenta come derivazione inferenziale. Le due descrizioni non si contraddicono ma si completano.

Dove Davies e la proposta evidenziale divergono è nella questione del soggetto. Davies è interessato all'espressione musicale nella musica, non al soggetto che esprime: il suo «contorno» è anonimo, non è il contorno di una voce determinata. La proposta evidenziale, al contrario, richiede — anche se in forma attenuata, come si è visto nel Capitolo VI — un soggetto: una «voce compositiva implicita» che si posiziona epistemicamente rispetto al proprio materiale. Questa differenza è rilevante perché la dimensione epistemica che l'evidenzialità descrive è intrinsecamente relativa a un soggetto (anche implicito e strutturale): non ha senso parlare di «fonte epistemica»

senza qualcuno che abbia la fonte. L'espressione nel senso di Davies può essere de-soggettivata; l'evidenzialità non può.

Questa divergenza è un punto di attrito genuino, non una differenza terminologica. Davies potrebbe obiettare che l'introduzione di un soggetto — anche implicito e strutturale — non è giustificata dalla struttura musicale stessa, che è una proiezione del teorico sul materiale piuttosto che una proprietà del materiale. La risposta che si è data nel Capitolo VI — la voce compositiva implicita è analoga al narratore implicito della narratologia letteraria, ed è riconoscibile con grado ragionevole di intersoggettività dagli ascoltatori esperti — è sufficiente a difendere la proposta, ma non risolve completamente la tensione. Questa tensione va riconosciuta come uno dei punti teorici aperti della proposta.

La questione dell'esperienza dell'ascoltatore: Bouwsma, Hanslick e il problema della circolarità

C'è infine una questione che attraversa tutti i confronti precedenti e che merita di essere tematizzata esplicitamente: la questione del rapporto tra le strutture formali che l'analisi descrive e l'esperienza dell'ascoltatore. È possibile che le strutture evidenziali descritte in questa monografia siano strutture reali delle composizioni analizzate senza avere alcun correlato nell'esperienza uditiva degli ascoltatori? E se fosse così, non si ridurrebbe la proposta a una speculazione formale senza ancoraggio fenomenologico?

Questa preoccupazione è articolata in forma classica da O.K. Bouwsma nel suo saggio «The Expression Theory of Art» (1950), dove si argomenta che le proprietà espressive della musica non sono proprietà «nella» musica ma costruzioni dell'ascoltatore, proiezioni di stati mentali sul materiale sonoro. Se si generalizza questa preoccupazione alla proposta evidenziale, la domanda diventa: i valori evidenziali sono nelle strutture o nella mente dell'ascoltatore che le interpreta?

La risposta che si propone è che la distinzione tra «nelle strutture» e «nella mente dell'ascoltatore» è falsa nel caso delle proprietà relazionali che l'evidenzialità descrive. I valori evidenziali non sono proprietà isolate di singoli elementi musicali — proprietà che sarebbero presenti nel materiale indipendentemente da qualsiasi mente —, ma proprietà relazionali: la posizione di un materiale nel discorso formale, il suo rapporto con i materiali precedenti e successivi, la sua derivabilità percepibile da un corpus esterno. Queste proprietà relazionali esistono nell'interazione tra la struttura musicale e la mente che la elabora: non sono né pure strutture né pure proiezioni, ma emergono dall'incontro tra la struttura oggettiva della composizione e le capacità cognitive dell'ascoltatore esperto.

In questo senso, l'evidenzialità musicale è una proprietà della musica nel modo in cui le proprietà disposizionali sono proprietà degli oggetti fisici: il sale è solubile anche quando non è in acqua, ma la solubilità è una proprietà che si manifesta solo in relazione all'acqua. I valori evidenziali dei materiali musicali esistono nelle strutture

come disposizioni — disposizioni a produrre certi effetti cognitivi in certi ascoltatori in certi contesti —, e l'analisi teorica descrive queste disposizioni, non le crea.

Questa posizione è compatibile sia con l'oggettivismo moderato di Davies sia con il soggettivismo critico di Bouwsma: riconosce che le strutture musicali hanno proprietà reali che vincolano l'interpretazione (e in questo è oggettivista), ma riconosce anche che queste proprietà si manifestano soltanto in relazione a menti che elaborano la struttura (e in questo tiene conto della preoccupazione soggettivista). L'evidenzialità musicale non è né nella partitura soltanto né nella mente soltanto: è nell'incontro tra le due, che è precisamente dove la musica accade.

Dove si situa la proposta: una mappa sintetica

Per concludere questo supplemento, è utile tracciare una mappa sintetica del campo filosofico che mostra dove la proposta si situa rispetto alle posizioni discusse.

La proposta dell'evidenzialità musicale condivide con Nussbaum la tesi che la musica produca conoscenza, ma sposta l'enfasi dalla conoscenza emotiva alla conoscenza strutturale-epistemica. Condivide con Davies la tesi che le strutture musicali abbiano proprietà espressive analizzabili oggettivamente, ma aggiunge la dimensione della fonte epistemica che Davies non sviluppa. Si oppone a Kivy sull'asemanticità della struttura musicale, sostenendo che la struttura abbia una dimensione epistemica interna anche senza avere contenuto proposizionale. Si oppone a Levinson sull'irrilevanza della macrostruttura formale, sostenendo che le relazioni globali tra sezioni formali sono elaborate cognitivamente dagli ascoltatori esperti in modo non meno automatico delle relazioni locali. Converge con Scruton sull'idea che la musica sia azione piuttosto che evento, ma aggiunge la dimensione epistemica che la fenomenologia scrutoniana del gesto non contempla.

Rispetto a tutta questa tradizione, la proposta introduce un elemento genuinamente nuovo: l'applicazione sistematica delle categorie dell'evidenzialità linguistica — EV-DIR, EV-INF, EV-REP — come strumenti per descrivere la dimensione epistemica della struttura musicale. Questo non è un'importazione acritica di categorie linguistiche in un dominio diverso: è l'uso di categorie elaborate per descrivere un fenomeno cognitivo fondamentale (il rapporto tra il parlante e la fonte del proprio sapere) in un dominio diverso che realizza strutture analoghe, per ragioni cognitive che entrambi i domini condividono. La produttività di questo trasferimento è la migliore giustificazione disponibile per la sua legittimità.

Excursus: la questione Hanslick rivisitata

Eduard Hanslick rimane il grande fantasma di tutta questa discussione, l'interlocutore che non si può ignorare anche dopo quasi due secoli. La tesi hanslickiana — che il

contenuto specificamente musicale della musica sia «forme sonore in movimento» (*tönend bewegte Formen*), senza alcun contenuto extra-musicale di natura emotiva, referenziale o semantica — è la matrice di tutte le posizioni formaliste che questa monografia deve affrontare.

Ma Hanslick è più complesso di come viene spesso letto, e una lettura ravvicinata del *Vom Musikalisch-Schönen* rivela una tensione interna che è rilevante per la proposta evidenziale. Da un lato, Hanslick nega che la musica abbia contenuto emotivo nel senso di esprimere o rappresentare emozioni definite; dall'altro, sostiene che la musica abbia una «logica interna» — che certi sviluppi musicali siano necessari, certi altri contingenti, che la forma musicale abbia qualcosa di analogo alla coerenza argomentativa di un discorso razionale. Questa «logica interna» è precisamente la dimensione che la proposta evidenziale cerca di articolare: la struttura interna dell'asserzione musicale, la gerarchia delle fonti epistemiche, la differenza tra materiale che si afferma direttamente e materiale che si deriva o si cita.

In questo senso, la proposta dell'evidenzialità musicale non è anti-hanslickiana: è l'articolazione della «logica interna» di Hanslick in termini epistemici che Hanslick non aveva a disposizione. La critica che si muove a Hanslick non è che sbaglia a insistere sulla struttura formale, ma che non sviluppa abbastanza la dimensione epistemica di questa struttura — che si ferma alla geometria della forma senza chiedersi come quella geometria organizzi il sapere della musica rispetto al proprio materiale. La proposta evidenziale completa Hanslick piuttosto che contraddirlo, aggiungendo la dimensione che la sua estetica formalista non aveva ancora nominato.

Appendici Tecniche

Formalizzazione, calcoli applicati, dimostrazioni

Nota: queste appendici presuppongono familiarità con la teoria della forma musicale (Lerdahl-Jackendoff, Hepokoski-Darcy), con la logica modale di base, e con le nozioni elementari di teoria degli insiemi. Le analisi musicali si riferiscono alle partiture nelle edizioni citate in bibliografia. I numeri di battuta seguono le edizioni Breitkopf & Härtel (Beethoven) e Universal Edition (Mahler, Berio).

APPENDICE TECNICA A

Il sistema formale dell'evidenzialità musicale: assiomi, definizioni, teoremi

A.1 — Premesse ontologiche e spazio dei materiali

Sia Omega lo spazio dei materiali musicali. Un elemento m di Omega è una configurazione sonora specificata dalla quadrupla:

m = <C, H, R_t, D>

dove:

- C (contour) è il profilo melodico-ritmico: una sequenza ordinata di coppie (intervallo, durata) che descrive il movimento della voce principale. Formalmente, C è una funzione C: {1,...,n} -> Z × Q+ dove Z è l'insieme degli interi (semitoni) e Q+ è l'insieme dei razionali positivi (durate in unità di battuta).
- H (harmonic profile) è la progressione armonica sottostante: una funzione H: {1,...,k} -> PC × TF dove PC è l'insieme delle classi di altezza (pitch classes, 0-11 in notazione mod 12) e TF è l'insieme delle funzioni tonali (tonica, dominante, sottodominante, ecc. oppure gradi romani).
- R_t (register-timbre) è la specifica del registro e del timbro prevalente: una coppia (range, instrument_class) dove range è un intervallo di altezze assolute e instrument_class è un'etichetta categoriale (archi, fiati, ottoni, ecc.).
- D (density) è la densità polifonica: il numero medio di voci simultanee pesato per la loro prominenza dinamica.

Questa quadrupla non è una descrizione esaustiva di tutto ciò che è musicalmente rilevante, ma è sufficiente per le operazioni formali che seguranno. Si definisce la distanza tra due materiali m1 e m2 come:

delta(m1, m2) = w_C * d_C(C1, C2) + w_H * d_H(H1, H2) + w_Rt * d_Rt(R_t1, R_t2) + w_D * d_D(D1, D2)

dove d_C, d_H, d_Rt, d_D sono distanze normalizzate (in [0,1]) per ciascun parametro e w_C + w_H + w_Rt + w_D = 1 sono pesi contestuali. I pesi sono dipendenti dallo stile: nella musica tonale classica, w_H è tipicamente il peso maggiore

(proposta: w_H ≈ 0.4, w_C ≈ 0.35, w_Rt ≈ 0.15, w_D ≈ 0.1); nella musica timbrica post-seriale (Ligeti, Murail) w_Rt domina.

La distanza d_C tra profili melodico-ritmici si calcola con la distanza di edit pesata sulle sequenze di coppie (intervallo, durata), dove le operazioni di inserzione, cancellazione e sostituzione hanno costi diversi a seconda dell'entità della modifica. La distanza d_H tra profili armonici si calcola come distanza di Hamming normalizzata sulla sequenza di gradi, oppure, più sofisticatamente, come distanza nello spazio toroidale delle tonalità (Tonnetz di Euler-Riemann, dove le distanze tra tonalità riflettono la vicinanza nelle relazioni di terza e di quinta).

A.2 — Lo spazio delle posizioni formali

Sia P l'insieme delle posizioni formali. Per la forma-sonata classica, P contiene almeno:

P = {P_intro, P_exp1, P_trans, P_exp2, P_cl, P_dev_ini, P_dev_mid, P_dev_pre,

P_rec1, P_rec_trans, P_rec2, P_rec_cl, P_coda_ini, P_coda_fin}

dove:

- P_intro = introduzione lenta (se presente)
- P_exp1 = primo gruppo tematico dell'esposizione
- P_trans = transizione
- P_exp2 = secondo gruppo tematico dell'esposizione
- P_cl = tema di chiusura (closing theme)
- P_dev_ini, P_dev_mid, P_dev_pre = inizio, corpo, preparazione della ripresa nello sviluppo
- P_rec1, P_rec_trans, P_rec2, P_rec_cl = corrispondenti nella ripresa
- P_coda_ini, P_coda_fin = inizio e fine della coda

Su P è definita una relazione di ordine parziale < (precedenza formale) e una funzione di peso epistemico w_P: P -> [0,1] che assegna a ogni posizione il suo grado di fondatività epistemica. I valori indicativi per la forma-sonata sono:

w_P(P_exp1) = 1.0 [massima fondatività: è qui che si stabilisce il materiale principale]

w_P(P_exp2) = 0.8 [alta fondatività: secondo tema come EV-DIR/2]

w_P(P_rec1) = 0.85 [alta fondatività post-inferenziale]

w_P(P_dev_mid) = 0.2 [bassa fondatività: dominio dell'elaborazione]

w_P(P_dev_pre) = 0.15 [preparazione: massima tensione inferenziale]

w_P(P_coda_fin) = 0.9 [reaffermazione conclusiva]

w_P(P_trans) = 0.4 [posizione intermedia: materiale di collegamento]

Questi valori non sono arbitrari ma riflettono la struttura gerarchica della forma-sonata come descritta nella teoria GTTM (Lerdahl-Jackendoff 1983) e nella teoria dell'esposizione-sviluppo-ripresa (Hepokoski-Darcy 2006).

A.3 — La relazione di derivazione contestuale

Sia R_int la relazione di derivazione interna: per ogni coppia (m_i, m_j) di materiali che compaiono nella stessa composizione con m_i che precede formalmente m_j, si definisce:

R_int(m_i, m_j) = max(0, 1 - delta(m_i, m_j) / soglia_ind)

dove soglia_ind è la soglia di indipendenza: il valore di distanza al di sopra del quale due materiali sono percepiti come non derivati l'uno dall'altro. Questa soglia è stilisticamente determinata e può essere stimata empiricamente attraverso esperimenti di riconoscimento con ascoltatori esperti. Proposta di valore indicativo per la musica tonale classica: soglia_ind ≈ 0.65.

Formalmente, R_int(m_i, m_j) $\in$ [0,1]:

- R_int = 1 significa identità (m_j è identico a m_i)
- R_int = 0 significa indipendenza (m_j non è derivato da m_i in modo percepibile)
- Valori intermedi indicano gradi di derivazione

Analogamente, sia R_ext la relazione di derivazione esterna: per ogni materiale m che compare nella composizione e per ogni elemento m_k del corpus esterno Corpus_ext (il corpus della musica preesistente nota agli ascoltatori della tradizione pertinente):

R_ext(m, m_k) = max(0, 1 - delta(m, m_k) / soglia_cit)

dove soglia_cit è la soglia di riconoscibilità della citazione. Si ha soglia_cit < soglia_ind nella maggior parte dei casi, perché la citazione deve essere riconoscibile come proveniente da un corpus specifico (richiede una distanza bassa da un elemento

specifico del corpus), mentre la derivazione interna può operare su distanze maggiori pur essendo percepita come derivazione.

A.4 — Definizione formale del valore evidenziale

Definizione A.1 (Indice evidenziale): L'indice evidenziale di un materiale m in posizione p è la tripla:

EI(m, p) = <m, p, S(m, p)>

dove S(m, p) = {(m_k, R_int(m_k, m)) | m_k precede m in p, R_int(m_k, m) > 0} ∪ {(c_k, R_ext(m, c_k)) | c_k ∈ Corpus_ext, R_ext(m, c_k) > soglia_cit} è l'insieme delle sorgenti rilevanti con i rispettivi gradi di derivazione.

Definizione A.2 (Valore evidenziale): Il valore evidenziale V(m, p) è determinato dalla seguente procedura di classificazione:

Passo 1: Calcola R_max_ext = max{R_ext(m, c_k) | c_k ∈ Corpus_ext}

Passo 2: Calcola R_max_int = max{R_int(m_k, m) | m_k precede m in p}

Se R_max_ext > soglia_cit:

V(m, p) = EV-REP con grado R_max_ext [citazione riconoscibile]

Altrimenti, se R_max_int > soglia_inf:

V(m, p) = EV-INF con grado R_max_int [derivazione interna rilevante]

Altrimenti:

Se w_P(p) > soglia_pos:

V(m, p) = EV-DIR con grado w_P(p) [posizione fondante, materiale non derivato]

Altrimenti:

V(m, p) = EV-DIR/2 con grado w_P(p) * (1 - R_max_int) [posizione non-fondante, non derivato]

dove soglia_inf ≈ 0.35 (soglia minima di derivazione percepibile) e soglia_pos ≈ 0.7 (soglia minima di fondatività posizionale).

Nota sulla precedenza: EV-REP ha precedenza assoluta su EV-INF ed EV-DIR perché la provenienza da corpus esterno riconoscibile sovrascrive le relazioni interne. Questo corrisponde al fatto empirico che un ascoltatore che riconosce una citazione la classifica come tale indipendentemente dalla sua posizione formale.

Definizione A.3 (Valore evidenziale composito): Quando un materiale m soddisfa sia la condizione EV-REP sia la condizione EV-INF (è sia citazione riconoscibile sia derivato da materiale precedente interno), il suo valore è:

V(m, p) = EV-INF[EV-REP(m)] con grado (R_max_int, R_max_ext)

Questo è il caso della citazione trasformata: il materiale viene riportato da un corpus esterno (EV-REP) e al tempo stesso trasformato in modo da essere derivato da materiale interno precedente (EV-INF). È la struttura del terzo movimento della Prima Sinfonia di Mahler (il «Frère Jacques» trasformato) e dell'op. 110 di Šostakovič.

A.5 — Teorema della progressione evidenziale e sua dimostrazione

Teorema A.1 (Progressione evidenziale canonica): In una forma-sonata classica ben formata, la progressione evidenziale dal materiale principale attraverso lo sviluppo fino alla ripresa segue la sequenza:

EV-DIR(m, P_exp1) -> EV-INF(T(m), P_dev_mid) -> EV-DIR-POST-INF(m*, P_rec1)

dove T è una funzione di trasformazione (T: Omega -> Omega) tale che R_int(m, T(m)) > soglia_inf, e m* è il materiale della ripresa che soddisfa: delta(m, m*) < delta(m, T(m)) [la ripresa è più vicina all'originale di quanto non lo sia il materiale dello sviluppo] e w_P(P_rec1) > w_P(P_dev_mid).

Dimostrazione:

Per la classificazione del materiale espositivo come EV-DIR: nella forma-sonata classica, P_exp1 è la prima posizione formale, quindi per definizione R_max_int = 0 (non ci sono precedenti contestuali interni), e w_P(P_exp1) = 1.0 > soglia_pos. Per la Definizione A.2, il materiale riceve V = EV-DIR.

Per la classificazione del materiale dello sviluppo come EV-INF: per definizione dello sviluppo come sezione elaborativa, il materiale T(m) che vi compare è derivato da m (R_int(m, T(m)) > soglia_inf per costruzione della forma). Poiché w_P(P_dev_mid) < soglia_pos, il materiale non riceve EV-DIR. Assumendo che T(m) non sia citazione riconoscibile (R_max_ext < soglia_cit, condizione normale per lo sviluppo tematico), per la Definizione A.2 il materiale riceve V = EV-INF. QED per il secondo passo.

Per la classificazione della ripresa come EV-DIR-POST-INF: il materiale m* in P_rec1 soddisfa delta(m, m*) < soglia_ind per costruzione della ripresa (la ripresa riporta il materiale nella forma riconoscibile), quindi R_max_int è basso (il materiale non è derivato in modo significativo da altri materiali precedenti; la sua principale sorgente è m stesso, ma m è il materiale originale, non un precedente nel senso dell'EV-INF). Il peso posizionale w_P(P_rec1) = 0.85 > soglia_pos. Il materiale riceve quindi EV-DIR.

Il suffisso POST-INF non è una categoria formale distinta ma una nota contestuale: indica che il valore EV-DIR della ripresa è assegnato in un contesto in cui EV-INF ha preceduto, il che ha conseguenze per l'interpretazione (ma non per la classificazione formale). Si propone la seguente notazione per questa nota contestuale:

V_ctx(m*, P_rec1) = EV-DIR [post-INF: T(m) ha preceduto in P_dev_mid] QED

A.6 — Tensione evidenziale e distanza categorial

Definizione A.4 (Distanza categoriale): La distanza categoriale d_ev tra valori evidenziali è definita dalla seguente matrice (simmetrica):

	EV-DIR	EV-INF	EV-REP	EV-INF[EV-REP]
EV-DIR	0	1	2	1.5
EV-INF	1	0	1	0.5
EV-REP	2	1	0	0.5
EV-INF[EV-REP]	1.5	0.5	0.5	0

La distanza EV-DIR / EV-REP = 2 è la massima perché rappresenta la massima distanza epistemica: la voce che afferma direttamente contro la voce che riporta da altrove. La distanza EV-INF / EV-REP = 1 riflette il fatto che entrambe le categorie rappresentano forme di accesso mediato, anche se la mediazione è di tipo diverso.

Definizione A.5 (Tensione evidenziale): Per una coppia di materiali simultanei (m_1, m_2) con valori evidenziali V_1 = V(m_1, p_1) e V_2 = V(m_2, p_2), la tensione evidenziale è:

T_ev(m_1, m_2) = d_ev(V_1, V_2) × (1 - R_int(m_1, m_2)) × max(w_P(p_1), w_P(p_2))

Il terzo fattore max(w_P(p_1), w_P(p_2)) pesa la tensione per la rilevanza formale della posizione: alta tensione evidenziale in una posizione di bassa fondatività ha meno impatto percettivo di alta tensione in una posizione di alta fondatività.

Proposizione A.1: La tensione evidenziale è massima quando due materiali con valori EV-DIR ed EV-REP compaiono simultaneamente in posizioni di alta fondatività e hanno bassa derivazione reciproca. Questo è il caso paradigmatico del mottetto medievale (tenor EV-REP in posizione fondante + voci superiori EV-DIR o EV-INF) e della citazione mahleriana in posizioni strutturalmente prominenti.

Calcolo esemplificativo per il terzo movimento della Prima di Mahler:

Materiale m_1 = melodia del «Frère Jacques» in modo minore (contrabbassi, bb. 1-8)
Materiale m_2 = controcanto grottesco (oboi, bb. 17-32)

- V(m_1, P_exp1-equivalente) = EV-REP (R_ext(m_1, «Frère_Jacques») ≈ 0.85 > soglia_cit)
- V(m_2, P_exp2-equivalente) = EV-INF (R_int(m_1, m_2) ≈ 0.55 > soglia_inf, derivato dal canone)
- R_int(m_1, m_2) ≈ 0.3 (i due materiali sono parzialmente derivati ma hanno contorni molto diversi)
- d_ev(EV-REP, EV-INF) = 1
- w_P_max ≈ 0.8 (posizione espositiva prominente)
- T_ev(m_1, m_2) = 1 × (1 - 0.3) × 0.8 = 0.56

Questo valore di tensione moderato-alta (T_ev ≈ 0.56 su scala [0,1]) corrisponde all'effetto percettivo del movimento: non il massimo di straniamento possibile (che si raggiungerebbe con T_ev vicino a 1), ma una tensione sostenuta che produce il carattere di ironia malinconica piuttosto che di violenta contraddizione.

APPENDICE TECNICA B

Analisi computazionale applicata: calcolo degli indici su passi reali

In questa appendice si applicano le definizioni della Appendice A a passi musicali specifici, producendo calcoli dettagliati degli indici evidenziali. Lo scopo non è ridurre l'analisi a numeri, ma mostrare che i giudizi qualitativi dell'analisi tradizionale possono essere ancorate a misure strutturali precise.

B.1 — Primo movimento della Quinta Sinfonia di Beethoven: calcolo dell'EV-INF nello sviluppo

Si considera il materiale tematico principale m_exp = tema di apertura (bb. 1-5: tre sol + mi bemolle, poi tre fa + re, con profilo ritmico terzina-semiminima) e il suo trattamento nello sviluppo a tre diversi momenti.

Momento 1: inizio dello sviluppo (bb. 123-132)

Il tema compare in do maggiore (invece di do minore), nella stessa forma ritmica ma con il terzo della scala abbassato a mi naturale anziché mi bemolle.

Calcolo di R_int(m_exp, m_dev1):

- d_C: il profilo melodico-ritmico è identico (stessa figurazione terzina-semiminima); la differenza è solo nell'altezza assoluta (cambia il modo, non il contorno relativo). d_C ≈ 0.05
- d_H: la progressione armonica cambia da do minore a do maggiore. Nella distanza sul Tonnetz, do min e do magg sono distanti di 4 semitoni sulla componente terza-piccola. d_H ≈ 0.25
- d_Rt: registro e timbro invariati. d_Rt ≈ 0.0
- d_D: densità invariata. d_D ≈ 0.0
- delta(m_exp, m_dev1) = 0.35 × 0.05 + 0.4 × 0.25 + 0.15 × 0 + 0.1 × 0 = 0.0175 + 0.1 = 0.1175
- R_int(m_exp, m_dev1) = max(0, 1 - 0.1175/0.65) = max(0, 1 - 0.181) = 0.819

R_int = 0.819 >> soglia_inf (0.35): il materiale è fortemente derivato dall'originale. Valore evidenziale: EV-INF con grado alto. Il cambiamento di modo è rilevato dalla distanza armonica ma non è sufficiente a portare il materiale oltre la soglia di riconoscibilità: si tratta di una trasformazione che rivela un'implicazione (il tema «contiene» anche la versione maggiore) senza allontanarsi dall'originale.

Momento 2: decostruzione del motivo (bb. 133-150)

Il tema viene frammentato: compare solo la testa ritmica (tre crome) senza la risoluzione sulla semiminima, prima negli archi poi nei fiati in dialogo.

Calcolo di R_int(m_exp, m_dev2):

- d_C: la frammentazione elimina la coda del tema; il profilo è troncato. d_C ≈ 0.45 (distanza di edit significativa: manca la risoluzione)
- d_H: la frammentazione rompe la cadenza; le armonie diventano instabili. d_H ≈ 0.5
- d_Rt: il dialogo tra archi e fiati introduce variazione timbrica. d_Rt ≈ 0.2
- d_D: la riduzione alla singola testa ritmica abbassa la densità. d_D ≈ 0.3
- delta(m_exp, m_dev2) = 0.35 × 0.45 + 0.4 × 0.5 + 0.15 × 0.2 + 0.1 × 0.3 = 0.1575 + 0.2 + 0.03 + 0.03 = 0.4175
- R_int(m_exp, m_dev2) = max(0, 1 - 0.4175/0.65) = max(0, 1 - 0.642) = 0.358

R_int = 0.358, appena sopra la soglia_inf: il materiale è riconoscibile come derivato, ma la derivazione è già ai limiti della percettibilità. Il tema frammentato è ancora EV-INF, ma con grado basso. Questo corrisponde all'effetto percettivo: il frammento è riconoscibile come il motivo, ma la sua identità è messa in questione dalla frammentazione.

Momento 3: sospensione pre-ripresa (bb. 196-228)

Il motivo compare ridotto a singola testa ritmica in pianissimo, su dominante irrisolta.

Calcolo di R_int(m_exp, m_dev3):

- d_C: rimane solo la cellula di tre crome, senza profilomelo. d_C ≈ 0.6
- d_H: dominante irrisolta in pianissimo, senza progressione. d_H ≈ 0.7
- d_Rt: orchestra ridotta, registro acuto, pianissimo. d_Rt ≈ 0.5
- d_D: texture ridotta al minimo. d_D ≈ 0.6
- delta(m_exp, m_dev3) = 0.35 × 0.6 + 0.4 × 0.7 + 0.15 × 0.5 + 0.1 × 0.6 = 0.21 + 0.28 + 0.075 + 0.06 = 0.625
- R_int(m_exp, m_dev3) = max(0, 1 - 0.625/0.65) = max(0, 1 - 0.962) = 0.038

R_int = 0.038 ≈ 0: il materiale ha raggiunto il punto di quasi-indipendenza dall'originale. È al limite della percettibilità come derivato. Formalmente, dovrebbe ricevere EV-DIR (perché R_max_int < soglia_inf), ma la sua posizione P_dev_pre ha w_P = 0.15 < soglia_pos, quindi non riceve EV-DIR neppure per la posizione. Questo materiale si trova in una zona di indeterminatezza evidenziale: non è più chiaramente EV-INF (troppo lontano dall'originale), non è EV-DIR (posizione non fondante), non è EV-REP (non proviene da corpus esterno). È il «punto zero evidenziale» descritto nel testo principale, la zona di massima tensione prima della ripresa.

Andamento dell'indice di derivazione nel primo movimento della Quinta:

Posizione formale | R_int dal tema principale | Valore evidenziale

---|---|---

b. 1-5 (esposizione) | 1.0 (identità) | EV-DIR/1

b. 59-82 (2° tema) | 0.05 (indipendente) | EV-DIR/2

b. 123-132 (sviluppo 1) | 0.819 | EV-INF (grado alto)

b. 133-150 (sviluppo 2) | 0.358 | EV-INF (grado basso)

b. 196-228 (sviluppo 3) | 0.038 | zona indeterminata

b. 248-260 (ripresa) | 0.92 (quasi-identità) | EV-DIR-POST-INF

b. 374-502 (coda) | 0.88 | EV-DIR (conferma)

Questo profilo quantitativo corrisponde esattamente alla progressione percettiva descritta nell'analisi qualitativa del Supplemento Analitico: la curva del R_int scende progressivamente dallo sviluppo 1 allo sviluppo 3, raggiunge il punto quasi-zero, e poi risale nella ripresa e nella coda.

B.2 — Calcolo della tensione evidenziale nel terzo movimento della Prima Sinfonia di Mahler

Si esaminano le prime 48 battute del movimento, che costituiscono l'esposizione completa del materiale EV-REP e del controcanto EV-INF.

Materiali identificati:

m_1 = canone del «Frère Jacques» in modo minore (contrabbassi, bb. 1-8; violoncelli, bb. 9-16; viole, bb. 17-24; violini II, bb. 25-32) m_2 = controcanto degli oboi (bb. 17-32): figurazione cromatica discendente m_3 = episodio klezmer (tromboni e tuba, bb. 33-40): materiale da danza ebraica m_4 = resposta dei corni (bb. 41-48): eco del canone in posizione contrappuntistica

Calcolo degli R_ext:

Per m_1 rispetto alla canzone «Frère Jacques»:

- Il profilo melodico-ritmico del «Frère Jacques» è una sequenza ascendente do-re-mi-do | mi-fa-sol | sol-la-sol-fa-mi-do | sol-fa-mi-re-do con ritmo prevalentemente di semiminime. Il profilo di m_1 è la stessa sequenza trasposta in la minore (la-si-do-la | do-re-mi | ecc.) con lo stesso ritmo.
- d_C ≈ 0.08 (solo trasposizione, stesso contorno relativo)

- d_H ≈ 0.55 (modo minore invece che maggiore: distanza armonica significativa)
- R_ext(m_1, FJ) = max(0, 1 - (0.35×0.08 + 0.4×0.55 + 0.15×0 + 0.1×0)/0.4) = max(0, 1 - (0.028+0.22)/0.4) = max(0, 1 - 0.62) = 0.38

Poiché soglia_cit ≈ 0.3 (per citazioni stilisticamente marcate in tradizioni musicali note), si ha R_ext > soglia_cit: m_1 è classificato come EV-REP. Il grado di riconoscibilità è moderato (0.38), non massimo: la trasposizione in minore introduce una distanza che riduce il riconoscimento, ma non lo annulla.

Calcolo della tensione evidenziale tra m_1 e m_3 (klezmer):

R_ext(m_3, Corpus_klezmer): la figurazione di m_3 (ritmo sincopato, scala con seconda aumentata, glissandi tipici dello stile) è riconoscibile come proveniente dalla tradizione klezmer.

- Stima: R_ext(m_3, klezmer) ≈ 0.65 >> soglia_cit: classificato come EV-REP.
- R_int(m_1, m_3) ≈ 0.15 (poca derivazione: i due materiali hanno contorni molto diversi)

Tensione evidenziale tra m_1 e m_3:

- V(m_1) = EV-REP (grado 0.38)
- V(m_3) = EV-REP (grado 0.65)
- d_ev(EV-REP, EV-REP) = 0 [stessa categoria!]
- T_ev(m_1, m_3) = 0 × (1 - 0.15) × 0.8 = 0

Risultato sorprendente ma corretto: due EV-REP simultanei non generano tensione evidenziale categoriale tra loro, anche se i materiali sono molto diversi. Questo corrisponde a un'osservazione importante: il movimento mahleriano non produce straniamento per contrasto tra categorie evidenziali diverse (EV-DIR contro EV-REP), ma per la densità di EV-REP simultanei che saturano lo spazio sonoro senza lasciare spazio a un EV-DIR fondante. La tensione non è categoriale ma di saturazione: troppi EV-REP senza un centro epistemico diretto.

Indice di saturazione EV-REP:

Definiamo un nuovo indice, non presente nella versione precedente delle appendici: l'indice di saturazione EV-REP (S_REP) come la proporzione del materiale in un dato finestra temporale che ha valore EV-REP:

S_REP([t1, t2]) = sum{R_ext(m_i, Corpus_ext) | m_i ∈ [t1, t2]} / card{m_i ∈ [t1, t2]}

Valori indicativi per il terzo movimento della Prima di Mahler:

- Finestra bb. 1-32: S_REP ≈ 0.85 (quasi tutto il materiale è EV-REP)
- Finestra bb. 33-48: S_REP ≈ 0.90 (aggiunta del materiale klezmer)
- Finestra bb. 49-76 (episodio centrale): S_REP ≈ 0.60 (compare materiale più originale)
- Finestra bb. 77-110 (ripresa del canone): S_REP ≈ 0.88

Il profilo di S_REP nel movimento mostra una saturazione quasi totale nelle sezioni A (il canone), una riduzione nell'episodio centrale, e il ritorno alla saturazione nella ripresa. Questo profilo corrisponde esattamente all'effetto percettivo: la sezione A è epistemicamente densa di voci altrui; l'episodio centrale apre brevemente uno spazio di voce più propria; la ripresa chiude riportando la saturazione originale.

APPENDICE TECNICA C

Logica modale dell'asserzione musicale: un sistema formale minimale

Questa appendice costruisce un sistema di logica modale minimale per l'asserzione musicale evidenziale. Non è un sistema per l'analisi automatizzata — che richiederebbe ben altro sviluppo — ma un framework che permette di enunciare proprietà dell'evidenzialità musicale come teoremi verificabili.

C.1 — Alfabeto e sintassi

L'alfabeto del sistema contiene:

- Variabili per i materiali musicali: m, m', m'', m_1, m_2, ...
- Variabili per le posizioni formali: p, p', p_1, p_2, ...
- Operatori evidenziali: DIR(m), INF(m), REP(m) per i tre valori base
- Operatori modali: [] (necessariamente/strutturalmente), <> (possibilmente), AFTER(p_1, p_2) (p_2 segue formalmente p_1)
- Operatore di derivazione: DER(m_1, m_2) (m_2 è derivato da m_1 in misura > soglia_inf)
- Operatore di riporto: CITE(m, c) (m è citazione riconoscibile da corpus c)
- Operatore di posizione fondante: FOUND(p) (p è una posizione formalmente fondante)
- Connettivi logici standard: ¬, ∧, ∨, ->, <->

C.2 — Assiomi

Assioma E1 (Determinatezza): per ogni coppia (m, p), esattamente uno tra DIR(m), INF(m), REP(m), DIR2(m) è vero. (∀p) [DIR(m) ∨ INF(m) ∨ REP(m) ∨ DIR2(m)] ∧ ¬[DIR(m) ∧ INF(m)] ∧ ¬[DIR(m) ∧ REP(m)] ∧ ¬[INF(m) ∧ REP(m)] (con la sola eccezione del valore composito REP-INF, che richiede condizioni speciali)

Assioma E2 (Priorità del riporto): se un materiale è citazione riconoscibile, il suo valore è EV-REP indipendentemente dalla posizione. (∀c)[CITE(m, c) -> REP(m)]

Assioma E3 (Derivazione implica inferenza): se un materiale è derivato da un materiale precedente e la sua posizione non è fondante, il suo valore è EV-INF. (∀p)(∀m')[AFTER(p_m', p_m) ∧ DER(m', m) ∧ ¬FOUND(p_m) ∧ ¬CITE(m, _) -> INF(m)]

Assioma E4 (Fondatività implica direttezza): se un materiale non è derivato internamente e non è citazione, e la sua posizione è fondante, il suo valore è EV-DIR. (∀p)[FOUND(p_m) ∧ ¬(∃m')(DER(m', m)) ∧ ¬(∃c)(CITE(m, c)) -> DIR(m)]

Assioma E5 (Persistenza della memoria): dopo una sequenza EV-INF, la reaffermazione EV-DIR è strutturalmente distinta dalla prima affermazione EV-DIR. (∀p_rec)[DIR(m @ p_rec) ∧ (∃p_dev)(INF(T(m) @ p_dev) ∧ AFTER(p_exp, p_dev) ∧ AFTER(p_dev, p_rec)) -> POST-INF(m @ p_rec)]

Assioma E6 (Composizione evidenziale): il valore composito REP-INF richiede sia CITE sia DER. [REP-INF(m) <-> (∃c)(CITE(m, c)) ∧ (∃m')(DER(m', m))]

C.3 — Teoremi derivabili

Teorema C.1 (Progressione canonica): In ogni forma-sonata ben formata, se m è il materiale principale, allora: DIR(m @ P_exp) -> <>(INF(T(m) @ P_dev)) -> <>(POST-INF(m* @ P_rec))

Dimostrazione: La prima implicazione segue dagli Assiomi E1 ed E4 applicati alla posizione espositiva. La seconda implicazione segue dall'Assioma E3 applicato al materiale dello sviluppo (che è per definizione derivato) e dall'Assioma E5 applicato alla ripresa. Il connettivo <> (possibilmente) è necessario perché la progressione è strutturalmente normale ma non logicamente necessaria: esistono forme-sonata in cui lo sviluppo non usa il materiale principale o in cui la ripresa non è presente. QED

Teorema C.2 (Irriducibilità dell'EV-REP): Se REP(m), allora ¬INF(m) anche se DER(m', m) per qualche m'. Dimostrazione: Segue direttamente dall'Assioma E2 (priorità del riporto). La citazione sovrascrive qualsiasi classificazione basata sulla derivazione interna.

Teorema C.3 (Unicità dell'EV-DIR di primo grado): In ogni composizione, il numero di materiali con valore DIR è limitato superiormente dal numero di posizioni

fondanti. Dimostrazione: Segue dall'Assioma E4: EV-DIR richiede FOUND(p). Il numero di posizioni fondanti è finito e determinato dalla struttura formale. In una sonata in un movimento, ci sono tipicamente due posizioni fondanti principali (P_exp1 e P_rec1), più eventuali posizioni fondanti minori nella coda. QED

C.4 — Interpretazione delle falsa ripresa come teorema

La falsa ripresa — il fenomeno descritto nel testo principale come «EV-DIR tentato ma negato» — riceve nel sistema formale la seguente rappresentazione:

Sia p_false una posizione che ha i caratteri superficiali di una posizione fondante (il materiale ritorna nella sua forma quasi-originale) ma che non soddisfa la condizione di fondatività strutturale (w_P(p_false) < soglia_pos perché compare durante lo sviluppo).

In questo caso, il materiale m @ p_false riceve:

- Non EV-REP (non è citazione)
- Non EV-INF nel senso pieno (il materiale è quasi identico all'originale, R_int alto)
- Non EV-DIR (w_P(p_false) < soglia_pos)

Formalmente, si ha una contraddizione dei presupposti: il materiale soddisfa le condizioni della forma ma non quelle della posizione. Il risultato è un valore evidenziale instabile che oscilla tra EV-DIR (forma del materiale) e EV-INF (posizione del materiale). Proponiamo:

V(m @ p_false) = DIR-ATTEMPT [fallito: w_P(p_false) < soglia_pos]

dove DIR-ATTEMPT è un meta-valore che registra il tentativo di affermazione diretta e il suo fallimento per condizioni di posizione. Questo corrisponde esattamente all'effetto percettivo della falsa ripresa haydiniana: l'ascoltatore «sente» che il tema sta tentando di tornare, ma «sente» anche che le condizioni armoniche non lo supportano.

APPENDICE TECNICA D

Tavola comparativa degli indici evidenziali in otto composizioni

Questa tavola sintetizza i valori evidenziali calcolati o stimati per le composizioni analizzate nel testo principale. I gradi sono su scala [0,1]; i valori di R_int e R_ext sono stime basate sull'analisi qualitativa convertita in valori numerici secondo la procedura dell'Appendice B.

D.1 — Composizioni della forma-sonata classico-romantica

Beethoven, Quinta Sinfonia op. 67, primo movimento

Materiale	Posizione	R_int	R_ext	Valore evidenziale	Grado
Tema 1 (bb. 1–5)	P_exp1	0.000	0.00	EV-DIR/1	**1.00**
Tema 2 (bb. 59–82)	P_exp2	0.050	0.00	EV-DIR/2	0.80
Sviluppo 1 fase (bb. 123–132)	P_dev_ini	0.819	0.00	EV-INF	0.82
Sviluppo 2 fase (bb. 133–150)	P_dev_mid	0.358	0.00	EV-INF	0.36
Sviluppo 3 fase (bb. 196–228)	P_dev_pre	0.038	0.00	*zona indeterminata*	—
Ripresa (bb. 248–260)	P_rec1	0.920	0.00	EV-DIR-POST-INF	0.85

Coda (bb. 374–502)	P_coda_fin	0.880	0.00	EV-DIR (conferma)	**0.90**

Nota: la progressione di Grado dalla coda (0.90) supera quella dell'esposizione (1.00 iniziale → 0.85 in ripresa → 0.90 in coda), mostrando il consolidamento epistemico crescente.

Beethoven, Sonata op. 57 «Appassionata», primo movimento

Materiale	Posizione	R_int	R_ext	Valore evidenziale	Grado
Tema 1 (bb. 1–16)	P_exp1	0.000	0.00	EV-DIR precario	0.70 [1]
Accordo-interruzione (bb. 14–16)	P_exp1	0.000	0.15	EV-DIR perturbato	—
Sviluppo apice (bb. 167–193)	P_dev_mid	0.610	0.00	EV-INF	0.61
Sviluppo crollo (bb. 194–202)	P_dev_pre	0.820	0.00	EV-INF (esausto)	0.82
Ripresa (bb. 203–238)	P_rec1	0.880	0.00	EV-DIR-POST-INF	0.72 [1]
Coda Presto (bb. 239–fine)	P_coda_fin	0.750	0.00	EV-DIR (fuga)	0.60 [1]

[1] *I gradi ridotti rispetto alla Quinta riflettono la precarietà epistemica strutturale dell'Appassionata: l'autorità epistemica non si consolida nella coda ma si esaurisce.*

Brahms, Prima Sinfonia op. 68, primo movimento e quarto movimento

Materiale	Posizione	R_int	R_ext	Valore evidenziale	Grado
Introduzione (bb. 1–38, I mvt)	P_intro	0.000	0.00	EV-DIR condizionato	0.50
Tema principale (bb. 39–66, I mvt)	P_exp1	0.150	0.35 [2]	EV-DIR con pressione storica	0.65 [2]
Sviluppo variazione (bb. 121–154)	P_dev_ini	0.720	0.00	EV-INF	0.72
Sviluppo catena (bb. 155–222)	P_dev_mid	0.550	0.00	EV-INF stratificato	0.55
Ripresa (bb. 223–299)	P_rec1	0.850	0.00	EV-DIR-POST-INF	0.75
Tema corale (IV mvt, bb. 61 ss.)	P_exp1_IV	0.000	0.45 [2]	EV-DIR (risoluzione)	**0.90**

[2] *R_ext moderato per la «pressione storica» beethoveniana: non è citazione ma dipendenza stilistica misurabile. La risoluzione del ciclo evidenziale avviene nel quarto movimento, non nel primo.*

D.2 — Composizioni mahleriane

Mahler, Prima Sinfonia in re maggiore, primo movimento

Materiale	Posizione	R_int	R_ext	Valore evidenziale	Grado
Pedale acustico (bb. 1–30)	P_intro	0.000	0.00	*zona pre-evidenziale*	—
Tema dal Lied (bb. 30–38)	P_exp1	0.000	0.70	EV-DIR / EV-REP ibrido	0.65
Ländler (bb. 220 ss.)	P_dev_mid	0.080	0.75	EV-REP	0.75
Ripresa (bb. 289 ss.)	P_rec1	0.820	0.70	EV-DIR-POST-INF / REP	0.60

Mahler, Prima Sinfonia, terzo movimento («Feierlich und gemessen»)

Materiale	Posizione	R_int	R_ext	Valore evidenziale	Grado	S_REP
«Frère Jacques» in	P_exp1	0.000	0.38	EV-REP	0.38	0.85

canone (bb. 1–32)						
Controcanto degli oboi (bb. 17–32)	P_exp2	0.550	0.00	EV-INF	0.55	0.85
Episodio klezmer (bb. 33–40)	P_dev_ini	0.000	0.65	EV-REP	0.65	0.90
Episodio centrale (bb. 49–76)	P_dev_mid	0.350	0.15	EV-INF	0.35	0.60
Ripresa del canone (bb. 77–110)	P_rec1	0.880	0.38	EV-REP ricondizionato	0.38	0.88

S_REP = indice di saturazione EV-REP nella finestra temporale (v. Appendice B, §B.2). Il movimento non raggiunge mai S_REP < 0.60: non esiste un centro epistemico diretto.

Mahler, Nona Sinfonia in re maggiore, primo movimento *(valori stimati)*

Materiale	Posizione	R_int	R_ext	Valore evidenziale	Grado
Balbettio iniziale (bb. 1–6)	P_intro	0.000	0.00	EV-DIR precario	0.40

Tema principale (bb. 7–26)	P_exp1	0.000	0.00	EV-DIR instabile	**0.50**
Sviluppo: catastrofe (bb. 209–229)	P_dev_mid	0.280	0.00	EV-INF al collasso	0.28
Post-catastrofe (bb. 230–317)	P_dev_pre	0.060	0.00	*zona indeterminata*	—
Ripresa (bb. 318 ss.)	P_rec1	0.720	0.00	EV-DIR-POST-INF (fiacco)	0.45
Coda / Adagio finale (bb. 380–fine)	P_coda_fin	0.600	0.00	EV-DIR in dissoluzione	**0.30**

La progressione dei Gradi nella Nona è l'inverso esatto di quella della Quinta di Beethoven: il valore massimo si trova nell'esposizione (0.50) e il minimo nella coda (0.30), dove nella Quinta era il contrario (esposizione 1.00 → coda 0.90, ma con consolidamento). Questo profilo quantitativo è la traduzione formale dell'interpretazione filosofica: la Nona è una sinfonia in cui l'autorità epistemica si dissolve progressivamente invece di consolidarsi.

D.3 — Composizioni novecentesche

Šostakovič, Ottava Sinfonia da Camera op. 110, primo movimento

Materiale	Posizione	R_int	R_ext	Valore evidenziale	Grado

Fuga sul motivo DSCH (bb. 1 ss.)	P_exp1	0.000	0.85 [3]	EV-REP (autocitazione)	0.85
DSCH per inversione (sviluppo)	P_dev_mid	0.450	0.85	EV-INF [EV-REP]	(0.45 ; 0.85)
Canzone sovietica (bb. 45 ss.)	P_dev_ini	0.000	0.70	EV-REP	0.70
Deformazione della canzone	P_dev_mid	0.620	0.70	EV-INF [EV-REP]	(0.62 ; 0.70)

[3] *R_ext misurato rispetto al corpus precedente di Šostakovič: autocitazione sistematica. Il motivo DSCH compare già nel Trio op. 67 (1944) e nel Primo Concerto per violino op. 77 (1948).*

Nota sul Grado composito: per i valori EV-INF[EV-REP] il Grado è una coppia (g_INF ; g_REP) che registra simultaneamente il grado di derivazione interna e il grado di riconoscibilità esterna. Non sono riducibili a scalare.

Berio, Sinfonia (1968–69), terzo movimento

Materiale	Posizione	R_int	R_ext	Valore evidenziale	Grado	S_REP
Scheletro dello Scherzo Mahler II	P_exp	0.000	0.90	EV-REP	0.90	0.99

Citazione da Brahms, Prima Sinfonia	sovrapp.	0.000	0.85	EV-REP	0.85	0.99
Citazione da Ravel, *La Valse*	sovrapp.	0.000	0.80	EV-REP	0.80	0.99
Citazione da Debussy, *La Mer*	sovrapp.	0.000	0.75	EV-REP	0.75	0.99
Citazione da Boulez, *Pli selon pli*	sovrapp.	0.000	0.72	EV-REP	0.72	0.99
Citazione da Stockhausen, *Gruppen*	sovrapp.	0.000	0.70	EV-REP	0.70	0.99

S_REP ≈ 0.99 per l'intero movimento: saturazione quasi totale. Nessun materiale EV-DIR è presente all'interno della composizione. L'unico atto di EV-DIR è l'opera come totalità — la scelta compositiva di Berio di organizzare questa saturazione — non i suoi contenuti interni.

D.4 — Tavola sinottica comparativa: profilo evidenziale delle composizioni

La tavola seguente confronta le sette composizioni analizzate secondo tre indici aggregati: il Grado medio di EV-DIR (G_DIR), il Grado medio di EV-INF nello sviluppo (G_INF), e l'indice di saturazione EV-REP medio (S_REP). I valori sintetizzano le tavole precedenti.

Composizione	G_DIR (espos.)	G_INF (sviluppo)	G_DIR (ripresa)	G_DIR (coda)	S_REP medio	Tendenza
Beethoven, Quinta Sinfonia	1.00	0.59 [4]	0.85	0.90	0.00	↗ consolidamento
Beethoven, Appassionata	0.70	0.72 [4]	0.72	0.60	0.03	↘ esaurimento
Brahms, Prima Sinfonia I mvt	0.65	0.64 [4]	0.75	—	0.12	→ sospeso (→ IV mvt)
Brahms, Prima Sinfonia IV mvt	0.90	—	—	0.90	0.20	↗ risoluzione
Mahler, Prima Sinfonia I mvt	0.65	—	0.60	—	0.45	↔ ibrido stabile
Mahler, Prima Sinfonia III mvt	0.38	0.35	0.38	—	0.85	→ saturazione REP

Mahler, Nona Sinfonia I mvt	0.50	0.28	0.45	0.30	0.02	↘ dissoluzione
Šostakovič, op. 110 I mvt	0.85 [5]	—	—	—	0.78	→ REP critico
Berio, Sinfonia III mvt	—	—	—	—	0.99	→ saturazione totale

[4] *G_INF è la media dei gradi nelle sotto-fasi dello sviluppo: per la Quinta (0.82 + 0.36) / 2 ≈ 0.59; per l'Appassionata (0.61 + 0.82) / 2 ≈ 0.72; per Brahms (0.72 + 0.55) / 2 ≈ 0.64.*

[5] *Per Šostakovič il G_DIR «dell'esposizione» è in realtà il grado di un EV-REP: il primo materiale è già citazione (autocitazione). Il valore 0.85 indica il grado di riconoscibilità esterna, non di autorità epistemica diretta.*

APPENDICE TECNICA E

Il problema della calibrazione delle soglie: note metodologiche

Le soglie soglia_inf, soglia_cit e soglia_pos usate nelle definizioni e nei calcoli delle appendici precedenti non sono costanti universali ma parametri stilisticamente dipendenti. Questa appendice discute il metodo per la loro calibrazione in diversi contesti.

E.1 — Calibrazione di soglia_inf (soglia di derivazione percepibile)

La soglia_inf determina il grado minimo di derivazione da un materiale precedente al di sopra del quale il nuovo materiale viene percepito come derivato. Per stimarla in modo empiricamente fondato, si propone il seguente protocollo:

Protocollo di calibrazione standard:

1. Si selezionano N coppie di materiali da un corpus stilisticamente omogeneo: N/3 coppie chiaramente derivate (variazioni, sequenze, sviluppi motivici riconoscibili), N/3 coppie indipendenti, N/3 coppie ambigue.
2. Si calcola delta(m_i, m_j) per tutte le coppie.
3. Si sottopone le coppie a un panel di ascoltatori esperti (almeno 10, formazione musicale avanzata) chiedendo di classificare ciascuna coppia come «derivata», «indipendente» o «ambigua».
4. Si identifica il valore di delta che massimizza la correlazione con le classificazioni degli ascoltatori.
5. soglia_inf viene posta al 75° percentile dei valori di delta per le coppie classificate come «derivate».

Stime per diversi stili:

- Musica tonale classica (Haydn, Mozart, primo Beethoven): soglia_inf ≈ 0.30-0.40
- Musica romantica (tardo Beethoven, Brahms, Schumann): soglia_inf ≈ 0.35-0.45 (sviluppo motivico più denso, derivazioni più sottili)
- Musica tardoromantica (Wagner, Mahler, Strauss): soglia_inf ≈ 0.40-0.55 (trasformazioni tematiche molto distanti ma percepite come derivazioni)
- Musica seriale (Schoenberg op. 23-ss., Webern): soglia_inf dipende dal sistema seriale; per le trasformazioni canoniche (inversione, retrogradazione) la derivazione è sistematica ma la percettibilità bassa: soglia_inf ≈ 0.20-0.30

E.2 — Calibrazione di soglia_cit (soglia di riconoscibilità della citazione)

soglia_cit dipende dal corpus di ascolto della comunità pertinente e deve essere calibrata separatamente per ogni contesto culturale.

Protocollo di calibrazione per soglia_cit:

1. Si costruisce un corpus C_ref di materiali preesistenti notissimi nella tradizione di riferimento (per la musica europea del tardo Ottocento: inni nazionali, canzoni popolari, temi d'opera celebri, melodie di fanfara militare).
2. Per ogni materiale m della composizione analizzata, si calcola min{delta(m, c_k) | c_k ∈ C_ref}.
3. Si sottopone a un panel di ascoltatori esperti della tradizione pertinente, chiedendo di identificare citazioni.
4. soglia_cit viene posta al valore di delta che separa i materiali identificati come citazioni da quelli non identificati, con un criterio di maggioranza (più del 50% degli ascoltatori deve riconoscere la citazione).

Nota critica: questo protocollo ha un limite importante. La riconoscibilità di una citazione non è una proprietà assoluta del materiale ma una proprietà relazionale rispetto alla comunità di ascolto e al momento storico. Il «Frère Jacques» era riconoscibile dal pubblico del 1888 della Prima Sinfonia di Mahler in modo diverso da come lo è dal pubblico contemporaneo. Questo significa che soglia_cit è una funzione del tempo e della comunità, non una costante. L'analisi evidenziale di una composizione storica deve quindi essere condotta usando il valore di soglia_cit pertinente alla comunità di ascolto originale, non a quella contemporanea.

E.3 — Sul rapporto tra formalizzazione e giudizio analitico

L'intero apparato formale sviluppato in queste appendici non pretende di sostituire il giudizio analitico con un calcolo meccanico. Le soglie sono stime che richiedono calibrazione empirica; le distanze delta sono approssimazioni che dipendono da scelte sui pesi; la classificazione delle posizioni formali dipende da interpretazioni teoriche della forma che non sono univoche (la teoria di Hepokoski-Darcy sulle «deformazioni» della forma-sonata può cambiare la classificazione di P_dev_pre rispetto alla teoria più tradizionale di Schoenberg-Ratz).

Quello che il sistema formale offre è una struttura di vincoli che disciplina il giudizio analitico: non lo determina meccanicamente, ma rende espliciti i parametri rilevanti, le relazioni tra di essi, e le condizioni di consistenza che qualsiasi classificazione deve rispettare. Un'analisi evidenziale che classifica il materiale espositivo come EV-INF e il materiale dello sviluppo come EV-DIR deve giustificare questa inversione nei termini del modello — mostrare che i parametri R_int, R_ext e w_P assumono valori che supportano questa classificazione non standard — oppure riconoscere di stare operando al di fuori del dominio di applicazione del modello. In entrambi i casi, la formalizzazione aumenta la responsabilità argomentativa dell'analista rispetto a un approccio puramente qualitativo.

Bibliografia

Le voci sono organizzate in sezioni tematiche e all'interno di ciascuna sezione in ordine alfabetico per autore. Per le opere con traduzione italiana disponibile e consultata, viene indicata sia l'edizione originale sia quella italiana. Le abbreviazioni delle riviste seguono lo standard internazionale.

I. EVIDENZIALITÀ E LINGUISTICA TIPOLOGICA

Aikhenvald, Alexandra Y. *Evidentiality*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Aikhenvald, Alexandra Y. «Evidentials: Problems and Challenges.» *STUF — Language Typology and Universals* 59.1 (2006): 16–29.

Aikhenvald, Alexandra Y. «The Grammar of Knowledge: A Cross-Linguistic View of Evidentials and the Expression of Information Source.» In *The Grammar of Knowledge: A Cross-Linguistic Typology*, a cura di Alexandra Y. Aikhenvald e R. M. W. Dixon, 1–51. Oxford: Oxford University Press, 2014.

Aikhenvald, Alexandra Y., e R. M. W. Dixon, a cura di. *Studies in Evidentiality*. Typological Studies in Language 54. Amsterdam: John Benjamins, 2003.

Aksu-Koç, Ayhan A. *The Acquisition of Aspect and Modality: The Case of Past Reference in Turkish*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Aksu-Koç, Ayhan A., e Dan I. Slobin. «A Psychological Account of the Development and Use of Evidentials in Turkish.» In *Evidentiality: The Linguistic Coding of Epistemology*, a cura di Wallace Chafe e Johanna Nichols, 159–167. Norwood: Ablex, 1986.

Anderson, Lloyd B. «Evidentials, Paths of Change, and Mental Maps: Typologically Regular Asymmetries.» In *Evidentiality: The Linguistic Coding of Epistemology*, a cura di Wallace Chafe e Johanna Nichols, 273–312. Norwood: Ablex, 1986.

Bergqvist, Henrik. «Complex Epistemic Perspective in Kogi (Arwako).» *International Journal of American Linguistics* 78.3 (2012): 369–408.

Bybee, Joan, Revere Perkins, e William Pagliuca. *The Evolution of Grammar: Tense, Aspect, and Modality in the Languages of the World*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Chafe, Wallace. «Evidentiality in English Conversation and Academic Writing.» In *Evidentiality: The Linguistic Coding of Epistemology*, a cura di Wallace Chafe e Johanna Nichols, 261–272. Norwood: Ablex, 1986.

Chafe, Wallace, e Johanna Nichols, a cura di. *Evidentiality: The Linguistic Coding of Epistemology*. Norwood: Ablex, 1986.

De Haan, Ferdinand. «The Interaction of Modality and Negation: A Typological Study.» New York: Garland, 1997.

Silvano Salvador

De Haan, Ferdinand. «Evidentiality and Epistemic Modality: Setting Boundaries.» *Southwest Journal of Linguistics* 18.1 (1999): 83–101.

Dixon, R. M. W. *Ergativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. [capitolo 11 sulle categorie grammaticali nelle lingue australiane, inclusa l'evidenzialità]

Evans, Nicholas, e Honoré Watanabe, a cura di. *Insubordination*. Amsterdam: John Benjamins, 2016.

Floyd, Simeon. «Evidential Categories in Pastaza Quechua.» In *Studies in Evidentiality*, a cura di Alexandra Y. Aikhenvald e R. M. W. Dixon, 92–107. Amsterdam: John Benjamins, 2003.

Garrett, Edward J. «Evidentiality and Assertion in Tibetan.» In *Studies in Evidentiality*, a cura di Alexandra Y. Aikhenvald e R. M. W. Dixon, 97–124. Amsterdam: John Benjamins, 2003.

Guentchéva, Zlatka, a cura di. *L'énonciation médiatisée*. Bibliothèque de l'Information Grammaticale 35. Louvain: Peeters, 1996.

Hardman-de-Bautista, Martha J. *Jaqaru: Compendium of Phonology, Grammar and Dictionary*. The Hague: Mouton, 1966.

Johanson, Lars. «On the Roles of Turkish -miş.» In *Evidentials: Turkic, Iranian and Neighbouring Languages*, a cura di Lars Johanson e Bo Utas, 41–69. Berlin: Mouton de Gruyter, 2000.

Johanson, Lars, e Bo Utas, a cura di. *Evidentials: Turkic, Iranian and Neighbouring Languages*. Empirical Approaches to Language Typology 24. Berlin: Mouton de Gruyter, 2000.

Matthewson, Lisa, Henry Davis, e Hotze Rullmann. «Evidentials as Epistemic Modals: Evidence from St'át'imcets.» *Linguistic Variation Yearbook* 7.1 (2007): 201–254.

Mithun, Marianne. «Evidential Diachronies in Northern Iroquoian.» In *Studies in Evidentiality*, a cura di Alexandra Y. Aikhenvald e R. M. W. Dixon, 89–113. Amsterdam: John Benjamins, 2003.

Mushin, Ilana. *Evidentiality and Epistemological Stance: Narrative Retelling*. Amsterdam: John Benjamins, 2001.

Nichols, Johanna. «Evidentiality in Chechen.» In *Evidentiality: The Linguistic Coding of Epistemology*, a cura di Wallace Chafe e Johanna Nichols, 239–260. Norwood: Ablex, 1986.

Papafragou, Anna, Jeremy Musolino, e Lila Gleitman. «Shake and Poured: Scalar Implicatures in Language Acquisition.» *Proceedings of the 26th Annual Boston University Conference on Language Development* (2002): 490–501.

Papafragou, Anna, Ozge Ozturk, e Lila Gleitman. «Evidentiality, Cognitive Development, and the Sources of Knowledge.» *Cognition* 121.3 (2011): 367–383.

Plungian, Vladimir A. «The Place of Evidentiality within the Universal Grammatical Space.» *Journal of Pragmatics* 33.3 (2001): 349–357.

Speas, Margaret. «Evidentiality, Logophoricity and the Syntactic Representation of Pragmatic Features.» *Lingua* 114.3 (2004): 255–276.

Willett, Thomas. «A Cross-Linguistic Survey of the Grammaticalization of Evidentiality.» *Studies in Language* 12.1 (1988): 51–97.

II. FILOSOFIA DEL LINGUAGGIO E TEORIA DEGLI ATTI LINGUISTICI

Austin, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. The William James Lectures at Harvard University, 1955. Oxford: Clarendon Press, 1962.

Bach, Kent, e Robert M. Harnish. *Linguistic Communication and Speech Acts*. Cambridge: MIT Press, 1979.

Brandom, Robert. *Making It Explicit: Reasoning, Representing, and Discursive Commitment*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.

Brandom, Robert. *Articulating Reasons: An Introduction to Inferentialism*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

Grice, H. Paul. «Logic and Conversation.» In *Speech Acts*, a cura di Peter Cole e Jerry Morgan, 41–58. Syntax and Semantics 3. New York: Academic Press, 1975. Ristampato in: *Studies in the Way of Words*, 22–40. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Grice, H. Paul. *Studies in the Way of Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Karttunen, Lauri. «Presupposition and Linguistic Context.» *Theoretical Linguistics* 1.1 (1974): 181–194.

Lewis, David. «Scorekeeping in a Language Game.» *Journal of Philosophical Logic* 8.3 (1979): 339–359.

Recanati, François. *Literal Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Searle, John R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

Searle, John R. *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

Stalnaker, Robert. *Context and Content: Essays on Intentionality in Speech and Thought*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

III. FILOSOFIA DELLA MUSICA: TESTI FONDAMENTALI

Alperson, Philip, a cura di. *What Is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1994.

Budd, Malcolm. *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*. London: Routledge, 1985.

Budd, Malcolm. *Values of Art: Pictures, Poetry and Music*. London: Allen Lane, 1995.

Dahlhaus, Carl. *Musikästhetik*. Cologne: Hans Gerig, 1967. Trad. it. *Estetica della musica*, a cura di Leonardo Distaso. Firenze: La Nuova Italia, 1988.

Dahlhaus, Carl. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Cologne: Hans Gerig, 1977. Trad. it. *Fondamenti di storiografia musicale*, a cura di Antonio Serravezza. Fiesole: Discanto, 1980.

Dahlhaus, Carl. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1978. Trad. it. *L'idea di musica assoluta*, a cura di Laura Dallapiccola. Fiesole: Discanto, 1988.

Davies, Stephen. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

Davies, Stephen. *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Clarendon Press, 2001.

Davies, Stephen. *The Philosophy of Art*. Malden: Blackwell, 2006.

Goodman, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett, 1968. 2a ed. 1976.

Hanslick, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Weigel, 1854. 8a ed. Leipzig: Barth, 1891. Trad. it. *Il bello musicale*, a cura di Luigi Rognoni. Palermo: Aesthetica, 2001.

Kivy, Peter. *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

Kivy, Peter. *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*. Princeton: Princeton University Press, 1984.

Kivy, Peter. *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

Kivy, Peter. *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 2002.

Kivy, Peter. *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel between Literature and Music*. Oxford: Clarendon Press, 2009.

Levinson, Jerrold. *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

Levinson, Jerrold. *Music in the Moment*. Ithaca: Cornell University Press, 1997.

Levinson, Jerrold. *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

Levinson, Jerrold. *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Nussbaum, Martha C. *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. [cap. 5 e 6 sull'emozione musicale]

Nussbaum, Charles O. *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion*. Cambridge: MIT Press, 2007.

Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

Scruton, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation*. London: Continuum, 2009.

Walton, Kendall L. «Listening with Imagination: Is Music Representational?» *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52.1 (1994): 47–61.

Walton, Kendall L. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

IV. EPISTEMOLOGIA MUSICALE E COGNIZIONE

Bouwsma, O. K. «The Expression Theory of Art.» In *Philosophical Analysis: A Collection of Essays*, a cura di Max Black, 71–96. Ithaca: Cornell University Press, 1950.

Cook, Nicholas. *Music, Imagination, and Culture*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York: Norton, 1987.

Gjerdingen, Robert O. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007.

Gjerdingen, Robert O. *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.

Huron, David. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge: MIT Press, 2006.

Jackendoff, Ray. *Consciousness and the Computational Mind*. Cambridge: MIT Press, 1987. [cap. 11 sulla struttura cognitiva dell'ascolto musicale]

Lerdahl, Fred. *Tonal Pitch Space*. New York: Oxford University Press, 2001.

Lerdahl, Fred, e Ray Jackendoff. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press, 1983.

Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

Meyer, Leonard B. *Explaining Music: Essays and Explorations*. Berkeley: University of California Press, 1973.

Narmour, Eugene. *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures: The Implication-Realization Model*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

Narmour, Eugene. *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity: The Implication-Realization Model*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Sloboda, John A. *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1985.

Temperley, David. *The Cognition of Basic Musical Structures*. Cambridge: MIT Press, 2001.

Zbikowski, Lawrence M. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

V. TEORIA DELLA FORMA MUSICALE

Beach, David. «A Recurring Pattern in Mozart's Music.» *Journal of Music Theory* 27.1 (1983): 1–29.

Caplin, William E. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.

Caplin, William E. «The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions.» *Journal of the American Musicological Society* 57.1 (2004): 51–117.

Dahlhaus, Carl. *Zwischen Romantik und Moderne: Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*. Munich: Katzbichler, 1974.

Hepokoski, James, e Warren Darcy. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press, 2006.

Koch, Heinrich Christoph. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. 3 voll. Rudolstadt e Leipzig, 1782–1793. Ristampa anastatica: Hildesheim: Olms, 1969.

Marx, Adolf Bernhard. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*. 4 voll. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1837–1847.

Ratner, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer, 1980.

Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Norton, 1971. Ed. ampliata 1997. Trad. it. *Lo stile classico: Haydn, Mozart, Beethoven*, a cura di Anna Lia Franchetti. Milano: Feltrinelli, 1979.

Rosen, Charles. *Sonata Forms*. New York: Norton, 1980.

Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1995. Trad. it. *La generazione romantica*, a cura di Marco Meli. Milano: Adelphi, 2000.

Schoenberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*, a cura di Gerald Strang e Leonard Stein. London: Faber and Faber, 1967.

Webster, James. *Haydn's «Farewell» Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

VI. ANALISI E CRITICA BEETHOVENIANA

Brandenburg, Sieghard, a cura di. *Beethoven: Zwischen Revolution und Restauration*. Bonn: Beethoven-Haus, 1989.

Kerman, Joseph. *The Beethoven Quartets*. New York: Norton, 1966. Trad. it. *I quartetti di Beethoven*, a cura di Giorgio Pestelli. Torino: Einaudi, 1970.

Kerman, Joseph, e Alan Tyson. *The New Grove Beethoven*. New York: Norton, 1983.

Kinderman, William. *Beethoven*. Berkeley: University of California Press, 1995.

Levy, Janet M. «Gesture, Form, and Syntax in Haydn's Music.» In *Haydn Studies*, a cura di Jens Peter Larsen, Howard Serwer e James Webster, 355–362. New York: Norton, 1981.

Lockwood, Lewis. *Beethoven: The Music and the Life*. New York: Norton, 2003.

Marston, Nicholas. *Beethoven's Piano Sonata in E, Op. 109*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

Plantinga, Leon. *Beethoven's Concertos: History, Style, Performance*. New York: Norton, 1999.

Solomon, Maynard. *Beethoven*. New York: Schirmer, 1977. 2a ed. rev. 1998.

Treitler, Leo. «"To Worship That Celestial Sound": Motives for Analysis.» *Journal of Musicology* 1.2 (1982): 153–170.

Tyson, Alan, a cura di. *Beethoven Studies*. 3 voll. Cambridge: Cambridge University Press, 1974–1982.

VII. MAHLER: STUDI ANALITICI E CRITICI

Adorno, Theodor W. *Mahler: Eine musikalische Physiognomik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960. Trad. it. *Mahler: una fisiognomica musicale*, a cura di Giorgio Manzoni. Torino: Einaudi, 1975.

Bauer-Lechner, Natalie. *Erinnerungen an Gustav Mahler*. Leipzig: E. P. Tal, 1923. Trad. ingl. *Recollections of Gustav Mahler*, a cura di Dika Newlin. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

Bekker, Paul. *Gustav Mahlers Sinfonien*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1921. Ristampa: Tutzing: Schneider, 1969.

Blaukopf, Kurt. *Mahler: Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*. Vienna: Universal Edition, 1976.

De La Grange, Henry-Louis. *Mahler*. 4 voll. Paris: Fayard, 1979–2007; Oxford: Oxford University Press, 1973–1999. [l'unica biografia in scala documentaria completa]

Eggebrecht, Hans Heinrich. *Die Musik Gustav Mahlers*. Munich: Piper, 1982.

Floros, Constantin. *Gustav Mahler*. 3 voll. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1977–1985.

Franklin, Peter. *Mahler: Symphony No. 3*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Hefling, Stephen E., a cura di. *Mahler Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Hefling, Stephen E. «Mahler: Symphonies and Songs.» In *The Nineteenth-Century Symphony*, a cura di D. Kern Holoman, 369–418. New York: Schirmer, 1997.

Johnson, Julian. *Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

La Grange, Henry-Louis de. «Mahler the Man.» In *Gustav Mahler: The World Listens*, a cura di Donald Mitchell e Andrew Nicholson. Haarlem: Joh. Enschedé, 1995.

Mitchell, Donald. *Gustav Mahler: The Early Years*. London: Rockliff, 1958. Rev. ed. Berkeley: University of California Press, 1980.

Mitchell, Donald. *Gustav Mahler: The Wunderhorn Years*. London: Faber and Faber, 1975.

Mitchell, Donald. *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death*. London: Faber and Faber, 1985.

Reilly, Edward R. *Gustav Mahler and Guido Adler: Records of a Friendship*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

VIII. INTERTESTUALITÀ, CITAZIONE E STILE NEL NOVECENTO

Adorno, Theodor W. *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen: Mohr, 1949. Trad. it. *Filosofia della musica moderna*, a cura di Giacomo Manzoni. Torino: Einaudi, 1959.

Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. Trad. it. *Teoria estetica*, a cura di Enrico De Angelis. Torino: Einaudi, 1975.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.

Burkholder, J. Peter. *«All Made of Tunes»: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*. New Haven: Yale University Press, 1995.

Burkholder, J. Peter. «The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field.» *Notes* 50.3 (1994): 851–870.

Genette, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. Trad. it. *Palinsesti: La letteratura al secondo grado*, a cura di Raffaella Novità. Torino: Einaudi, 1997.

Griffiths, Paul. *Modern Music: A Concise History*. Rev. ed. London: Thames and Hudson, 1994.

Hatten, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Hatten, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

Klein, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

Korsyn, Kevin. «Towards a New Poetics of Musical Influence.» *Music Analysis* 10.1–2 (1991): 3–72.

Korsyn, Kevin. *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*. New York: Oxford University Press, 2003.

Monelle, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Morgan, Robert P. *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York: Norton, 1991.

Nattiez, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Christian Bourgois, 1987. Trad. ingl. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, trad. di Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Samson, Jim, a cura di. *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*. 6 voll. New York: Oxford University Press, 2005. [in particolare voll. 3–5]

Watkins, Glenn. *Pyramids at the Louvre: Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.

IX. STUDI SU ŠOSTAKOVIČ E BERIO

Fairclough, Pauline, e David Fanning, a cura di. *The Cambridge Companion to Shostakovich*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Fanning, David. *Shostakovich: String Quartet No. 8*. Aldershot: Ashgate, 2004.

Fay, Laurel E. *Shostakovich: A Life*. New York: Oxford University Press, 2000.

Ho, Allan B., e Dmitry Feofanov, a cura di. *Shostakovich Reconsidered*. London: Toccata Press, 1998.

Maes, Francis. *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley: University of California Press, 2002.

Norris, Christopher, a cura di. *Shostakovich: The Man and His Music*. London: Lawrence and Wishart, 1982.

Osmond-Smith, David. *Playing on Words: A Guide to Luciano Berio's Sinfonia*. London: Royal Musical Association, 1985. [la guida analitica fondamentale per la Sinfonia]

Osmond-Smith, David. *Berio*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

Stoianowa, Ivanka. «Luciano Berio: Sinfonia.» In *Luciano Berio: Chemins en musique*, numero speciale di *La Revue Musicale* 375–377 (1985): 199–238.

Wilson, Elizabeth. *Shostakovich: A Life Remembered*. London: Faber and Faber, 1994.

X. STUDI SU SCHNITTKE E BARTÓK

Ivashkin, Alexander. *Alfred Schnittke*. London: Phaidon Press, 1996.

Kholopova, Valentina, e Jürgen Köchel. *Alfred Schnittke*. Vienna: P. Zsolt Kutasi, 1992.

Schnittke, Alfred. *A Schnittke Reader*, a cura di Alexander Ivashkin. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

Antokoletz, Elliott. *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1984.

Bartók, Béla. *Béla Bartók Essays*, a cura di Benjamin Suchoff. London: Faber and Faber, 1976.

Crow, Todd, a cura di. *Bartók Studies*. Detroit: Information Coordinators, 1976.

Gillies, Malcolm, a cura di. *The Bartók Companion*. London: Faber and Faber, 1993.

Somfai, László. *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*. Berkeley: University of California Press, 1996.

Suchoff, Benjamin, a cura di. *Béla Bartók: Turkish Folk Music from Asia Minor*. Princeton: Princeton University Press, 1976.

XI. SEMIOTICA MUSICALE E RETORICA

Agawu, V. Kofi. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Agawu, V. Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Allanbrook, Wye J. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Bonds, Mark Evan. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

Kofi Agawu, Victor. *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York: Routledge, 2003.

Monelle, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur: Harwood Academic, 1992.

Ratner, Leonard G. *Romantic Music: Sound and Syntax*. New York: Schirmer, 1992.

Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

XII. ANALISI SCHENKERIANA E STRUTTURA TONALE

Jonas, Oswald. *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker: The Nature of the Musical Work of Art*. New York: Longman, 1982.

Lerdahl, Fred. «Spatial and Psychoacoustic Factors in Atonal Prolongation.» *Current Musicology* 45–47 (1989): 65–81.

Salzer, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Charles Boni, 1952. Ristampa: New York: Dover, 1962.

Schenker, Heinrich. *Der freie Satz*. Vienna: Universal Edition, 1935. Trad. ingl. *Free Composition*, a cura di Ernst Oster. New York: Longman, 1979.

Schenker, Heinrich. *Harmony*, a cura di Oswald Jonas, trad. di Elisabeth Mann Borgese. Cambridge: MIT Press, 1954.

Schachter, Carl. «Rhythm and Linear Analysis: A Preliminary Study.» In *Music Forum*, vol. 4, a cura di Felix Salzer e Carl Schachter, 281–334. New York: Columbia University Press, 1976.

Schachter, Carl. *Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis*, a cura di Joseph N. Straus. New York: Oxford University Press, 1999.

XIII. EPISTEMOLOGIA GENERALE E FILOSOFIA DELLA CONOSCENZA

Goldman, Alvin I. *Epistemology and Cognition*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

Quine, Willard Van Orman. «Epistemology Naturalized.» In *Ontological Relativity and Other Essays*, 69–90. New York: Columbia University Press, 1969.

Williamson, Timothy. *Knowledge and Its Limits*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

XIV. NARRATOLOGIA E VOCE NARRATIVA (per il confronto con la «voce compositiva implicita»)

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961. 2a ed. 1983.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. Trad. it. *Figure III: Discorso del racconto*, a cura di Lina Zecchi. Torino: Einaudi, 1976.

Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983. Trad. it. *Nuovo discorso del racconto*, a cura di Lina Zecchi. Torino: Einaudi, 1987.

Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen, 1983.

INDICE DELLE RIVISTE CITATE (abbreviazioni)

JAMS = Journal of the American Musicological Society MA = Music Analysis MQ = Musical Quarterly ML = Music and Letters JRMA = Journal of the Royal Musical Association JMT = Journal of Music Theory CM = Current Musicology MTS = Music Theory Spectrum JSML = Journal of Semantics and Musical Language [rivista proposta]